



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
12 Kasım - 21 Aralık 2012
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı, 2012 / V

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi
öğrencilerince hazırlanmıştır.

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
Güney Kampüsü 34342 Bebek-İstanbul
Tel: (212) 359 73 81 Dahili: 7381
Faks: (212) 287 70 68
E-posta: mafm@boun.edu.tr
internet: www.mafm.boun.edu.tr

İmtiyaz Sahibi

Yamaç Okur

Editör (Sorumlu)

Hamit Özönur

Yayın Kurulu

Can Sever
Berna Naldemirci
Sevgihan Oruçoğlu

Tasarım

Ural Memiş
Hamit Özönur

Künye

Serhad Mutlu

Yayın Danışmanları

Mithat Alam
Yamaç Okur
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar

Serhad Mutlu, Demet Altun, Elif Gökçe, Serkan Küpeli, Ezgi Çoban, Nazlı Özüm Gündüz, Mehmet Taner Demir, Gökçe Yüzgen, Can Önal, Burak Peksezer, Osman Karaköle, Dorukhan Aksoy, Balacan Ayar, Oğuzhan İlhan, Eylem Taylan, Işık Onal, Harun Yörük, Onur Bayrakçıken

Teşekkürler

İrem Akman, Utku Güneş, Ahmet Bülent Kırkoç

Ön Kapak Görseli:

Cinema Paradiso (1988)

Arka Kapak Görseli:

Mayıs Sıkıntısı (1999)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.
Ücretsizdir.
Dergide yayımlanan tüm yazıların
sorumluluğu yazarlarına aittir.
Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
Kasım 2012

Editörden

Önümde duran boş sayfaya bakarken sinefil olmanın heyecanlarından bahsedelim olduğunu farkediyorum. Beni son dönemde etkileyen filmleri paylaşmak istediğimi, ya da biraz mevki suistimaline kaçarak arka sayfalarda karşınıza çıkacaklara dair ipuçları verip, dergiyi ilk açtığınızda aldığınız hazzı haylazca ortak olmak istediğimi de anlıyorum. Yine de elim gitmiyor tuşlara. Bir şeyler kurcalıyor aklımı.

Cinema Paradiso'dan bahsedilesi onlarca kare geçiyor hızla gözümün önünden. Sinema bir dindir diye fısıldıyor birileri kulaklarıma, inanıyorum. Sıralanıyor sinemanın tüm elçileri bir anda karşımda.

Lumiere'lerin makinasının Melies'in elinde aldığı büyüli hale dalyorum.

Kafamı kaldırdığım yerde Scorsese beni bekliyor elindeki fotoğraf makinesiyle. Peşine takılıyor sokakları arşınlayan bir grup Fransız'ın. Annelerinin cebinden sinemaya gitmek için para aşırımı çocuklar kadar şenler. Belleğim dalga dalga geliyor üzerime.

De Palma'yı görüyorum elinde bir bıçakla, niyeti göbek bağlarını kesmek diye aklımdan geçiriyorum, yanıltıcı bilerek.

Bağlar her yerde. Beni zihnimin dehlizlerinde sürükleyen de onlar. Onlar üflüyorlar yaşamı sinefil ruhuma. Allen'la Fellini'yi elele Roma'da gezerken görmek canlı tutuyor onu.

Çehov Tarkovsky'ye, Tarkovsky Antonioni'ye sonra hepsi birden Nuri Bilge'ye dönüşüyorlar gözlerimin önünde.

İlüzyon!

Melies'in ilüzyonları besliyor aslında bizi, onun büyüsi yaşatan hepimizi. Yaşamak için beslenmek.

Yaşamak için aç kalanlar peki?

İroni tek çare çünkü, sistemin eli kulağında felaketine. Aklım allak bullak. Sil baştan.

Görünmez olmak kolaydır. Yaşamın kıyısında olanların arasına karışmak yeter. Peki ya görünmeyi görünür kılmak? Sinemadan başka hangi mecra bizi o görünmez hayatlara dokunmaya bu kadar yaklaştırabilir? Bunu belgeselin soğuk gerçeklikleri yüzümüze çarpmasıyla da yapabilir, kurgunun bize empati gözlüklerini taktırmasıyla da. Bu yüzden yoksaymanın, görmezden gelmenin en büyük dertlerden olduğu bir ülkede en fazla sinemaya ihtiyacımız var diye düşünüyorum. Göstermesi için değil belki ama görmeyi öğretmesi için, ya da en azından özgür bir yaşam için aç kalarak ölmeyi göze alanları yoksaymamayı.

Derginin basıldığı tarihlerde açlık grevlerinin son bulmuş olması temennisiyle konuyu kapatıp bu sayıdaki değişikliklerden biraz bahsetmek

istiyorum. Senenin son sayısında tasarımın yanında içerikte de önemli değişikler yaptık. İki yeni bölümümüz var artık! Dizi Kuşığı ve Gölgede Kalanlar. Dizi Kuşığı'nda her sayıda yeni bir diziyi inceleyip, eleştiriyor olacağız. Bu sayıda Scorsese'nin yapımcılığında ekranlara gelen *Boardwalk Empire*'a dair yazıyı arka sayfalarda bulabilirsiniz. Gölgede Kalanlar'da ise sizler için sinema dünyasının köşede kalmış klasiklerini, gömülü hazinelerini bulup çıkarıyor olacağız. Hakettikleri değeri belki sıkı sinefiller arasında bulmuş ancak genelde karanlıkta kalmış önemli filmleri sizlerle paylaşacağız. Eminim ki Gölgede Kalanlar sayfalarında birçok filmi beraber keşfedeceğiz veya hatırlayacağız.

Tasarımda ise yazıların çoğunun artık iki kolonlu sayfa yapısıyla basılacak olmasının yanında o kadar gözle görülür olmasa da okuma kolaylığı getireceğini düşündüğümüz bir dizi küçük değişiklik yaptık. Ufak detayları paylaşıp sizleri sıkmak ve dergi tecrübenizi daha fazla geciktirmek istemediğimden değişikliklerin mahiyetine girmeyeceğim ancak sizlerden isteğim yeni tasarıma dair görüşlerinizi bizlerle paylaşmanız, böylelikle daha okunur bir dergi olmamıza katkı sağlamanız.

Tüm bu değişimlerin sizleri de benim kadar heyecanlandırmasını ümit ediyor ve hepinize keyifli okumalar diliyorum.

Hamit Özonur
hamit.ozonur@gmail.com

- 1** Editörden
- 4** Gündem
- 6** Dünden Bugüne James Bond
- 8** Dünya Gözüyle Yüzüklerin Efendisi
- 15** Ali Özgentürk Sineması
- 21** Türkçe Peki
- 22** Gerçekleri Yazdım - Lice Defterleri
- 23** Yuva
- 24** Ben Uçtum Sen Kaldın
- 25** Dosya:Film İçinde Film
- 26** Mayıs Sıkıntısı - Bakış ve Gerçeklik
- 28** La Nuit Americaine - Komik, İçten, Aktivist
- 30** Cinema Paradiso - Kameranın Arkasından Bakmak
- 32** Kahire'nin Mor Gülü - Woody Allen ve Seyirci
- 33** Intervista - "Bir Fellini Filmi"
- 34** Dizi Kuşağı: Boardwalk Empire
- 36** Gölgede Kalanlar: The Spirit of the Beehive
- 38** Aşk
- 39** Cennetteki Çöplük
- 40** Acı
- 42** Tutku
- 43** Katil Joe
- 45** Taxi Driver
- 46** Dogtooth

•Pera Film, 1-18 Kasım tarihleri arasında Meksika'daki geleneksel "Ölülerin Günü" kutlamalarını ve ritüellerini inceleyen bir film seçkisiyle *Meksika, Ölülerin Günü* programını sunuyor. 1960 yılından ve Yabancı Dilde En İyi Film Akademi Ödülü kategorisine aday gösterilen ilk Meksika filmi *Macario* da programın seçkileri arasında.

Detaylı bilgi: www.peramuzesi.org.tr

•İstanbul Modern Sinema, 1-11 Kasım tarihleri arasında Alman sinemasının usta isimlerinden, çarpıcı kurmaca filmleriyle tanınan Werner Herzog'un 1962 yılından bugüne kadar yaptığı kısıtlı uzunlu 24 belgeseli gösteriyor. Farklı başlıklara ayrılmış programda ayrıca yönetmenin hayatı ve sineması üzerine yapılmış dört belgesel de yer alıyor.

Detaylı bilgi: www.istanbulmodern.org

•Beyoğlu Sineması festivallerden ödülle dönen filmleri izleyiciyle buluşturmaya devam ediyor.

Sinema gösterim programı şu şekilde:

2-15 Kasım "*Babamın Sesi*" / 16-29 Kasım "*Gözetleme Kulesi*"

30 Kasım-6 Aralık "*Simurg*" / 7-13 Aralık "*Ben ve Sen (Io e Te)*"

14-27 Aralık "*Tepenin Ardı*" / 27 Aralık "*Aşk (Amour)*"

•19. Altın Koza Film Festivali 22 Eylül'de sona erdi. *Gözetleme Kulesi*, 5 ödülle gecenin en çok ödül kazanan yapımı olurken, *Babamın Sesi* 'En İyi Senaryo' ve 'En İyi Film' ödülleri aldı.

•49. Altın Portakal Film Festivali'nde ödüller 12 Ekim akşamı sahiplerini buldu. *Güzelliğin On Par' Etmez* 'En İyi Film' ve 'En İyi Senaryo' ödülleri de dâhil olduğu toplam 6 ödülle gecedan ayrıldı. *Zerre* en iyi ilk filme layık görülürken, Erdem Tepegöze de 'En İyi Yönetmen' ödülünü getirdi.

•Türkiye'de 2 Kasım'da izleyiciyle buluşacak olan "007 James Bond"un 23'üncü filmi *Skyfall*'ın, dünya prömiyeri Londra'da gerçekleştirildi. Serinin bu son filmi şimdiden eleştirmenlerce "en iyi" ilan edilmiş gibi duruyor.

•Türkiye sinemasının unutulmaz tiyatro oyuncusu Erol Günaydın 15 Ekimde kalp yetmezliği sonucu vefat etti.

•Nisan ve Mayıs aylarında gerçekleşecek 11. Uluslararası Çevre Kısa Film Festivali kapsamında düzenlenecek Kısa Film ve Kısa Film Öykü yarışmalarına son başvuru tarihi 1 Mart 2013.

•Mar 28. Uluslararası İskenderiye Film Festivali'nden 'En İyi Film' ödülüyle döndü.

•Osman Sınay, 1978 yılında başladığı Mimar Sinan Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü'nden bu sene *Uzun Hikâye* ile mezun oldu.

•9-18 Kasım tarihleri arasında 12.si düzenlenecek olan Frankfurt Türk Film Festivali açılışını Çağan Irmak'ın *Dedemin İnsanları* adlı filmiyle yapacak. Festivalde 21'i Türk toplam 30 film gösterilecek.

- Bahman Ghobadi imzalı *Gergedan Mevsimi*(*Fasle Kargadan*)'nin Türkiye'deki ilk gösterimi 23 Ekim'de gerçekleşti. Monica Belluci, Beren saat, Yılmaz Erdoğan, Belçim Bilgin ve Caner Cindoruk gibi tanınmış isimlerin yer aldığı filmin çekimleri İstanbul'da gerçekleşmişti.
- Ekim ayında vizyona giren ve çeşitli eleştirilere sebep olan Çanakkale konulu filmler üzerine Kültür ve Turizm Bakanı Ertuğrul Günay, "Beğenmezseniz daha iyisini yaparsınız" dedi.
- Festivallerden eli boş dönmeyen Yeşim Ustaoglu imzalı *Araf*, 6. Abu Dabi Film Festivali'nde de 'En İyi Film' ödülünü kazandı.
- Yeşil Yol*'un (*The Green Mile*,1999) John'u Michael Clarke Duncan, 3 Eylül'de kalp krizi sonucu hayatını kaybetti.
- Avrupa Parlamentosu'nun Sakharov insan hakları ödülü bu yıl Cafer Penahi ile insan hakları savunucusu avukat Nasrin Sotoudeh'e verildi. Ödüller, 12 Aralık'ta yapılacak törenle sahiplerine verilecek. Bu yılki ödüle Rus punk grubu Pussy Riot da aday gösterilmişti.
- Ali Aydın'ın *Küf* filmi 69. Venedik Film Festivali'nde 'Geleceğin Aslanı' ödülünü kazandı.
- Yabancı Dilde En İyi Film Oscar'ı için adaylar açıklanmaya başladı. Romanya *Tepelerin Ardında'yı* (*Dupa Dealuri*), Almanya *Barbara'yı*, Güney Kore *Acı'yı* (*Pieta*), Avusturya ise *Aşk'ı* (*Amour*) seçti.
- 9-15 Kasım tarihleri arasında gerçekleştirilecek olan Malatya Film Festivali'nde 'Yaşam Boyu Onur Ödülü'ne layık görülen Münir Özkul'un ödülünü kızı Güner Özkul'a Hababam Sınıfı öğrencileri verecek.
- Berlin Film Festivali'nin bu yılki jüri başkanlığını Wong Kar Wai yapacak.
- Dünya genelinden sinemaseverlerin Türkiye filmlerine kolayca ve yasal yollardan ulaşabilmesi adına TurkishFilmChannel ismiyle online bir platform kuruldu.
www.turkishfilmchannel.com
- 56. BFI Londra Film Festivali 'En İyi Film' ödülüne Jacques Audiard'ın yönettiği *Rust and Bone* filmini layık gördü. Tim Burton ve Helena Bonhem Carter gecenin önemli ödülllerinden 'Kardeşlik Ödülü'nü aldılar.
- Senarist ve yönetmen Selçuk Aydemir, çekimleri Ankara'da süren *Çalgı Çengi 2* filminin ilk sahnesini twitter'dan takipçileriyle paylaştı. Filmin başrollerinde İşler Güçler dizisiyle de tanınan Ahmet Kural ve Murat Cemcir paylaşıyor.

Hazırlayan:Nazlı Özüm Gündüz

Dünden Bugüne James Bond

Dünden Bugüne James Bond

Dünyada ajan veya casus denince ilk akla gelen isimdir James Bond. Dünyanın dört bir yanında milyonlarca kişiyi etkilemeyi başarmış, uzun yıllar boyunca popülerliğini sürdürmüş ve adeta bir karizma simgesi haline gelmiştir. 007 kodunu ve “-Ben Bond, James Bond” repliğini bilmeyeniniz yoktur herhalde. Bunların dışında aslında bütün James Bond filmleri birbirleriyle hemen hemen aynı özellikleri taşıyor. O vakte kadar hiç görülmemiş üstün teknolojiye sahip ekipmanlar, son model spor arabalar, karikatürize edilmiş ve son derece tehlikeli düşmanlar, birbirinden güzel Bond kızları ve genellikle aynı seyrinde ilerleyen olay örgüsü James Bond filmlerinin omurgasını oluşturuyor. Dövüş sanatları ve silahlar hakkında uzman, kaliteli giyinen, çapkın, kart oyunlarına hakim, dominant ve sınırsız özgüvene sahip Bond karakteri, ciddi bir görev bilincinin yanında içki-kumar-seks üçgeninden de taviz vermiyor, bu da onu günümüzde birçok erkeğin ilahı haline getiriyor.

Ian Fleming’in 1953’te kaleme aldığı *Casino Royale* adlı roman ile ilk kez gün yüzüne çıkan James Bond karakteri geniş çevreler tarafından ilgi ile takip edilir hale gelmiş, 1962’de çekilen başrolünde Sean Connery’nin oynadığı serinin ilk filmi *Dr. No* ile uluslararası bir ün kazanmıştır. İlk filminden bu yana tam elli sene geçmiş bu kültürel fenomen, 23. filmi (Resmi olmayan iki filmi ile birlikte 25.) *Skyfall* ile kasım ayında tekrar izleyici karşısına çıkıyor.

Bugüne kadar James Bond karakterine can vermiş isimler sırasıyla Sean Connery (1962-67, 1971), George Lazenby (1969), Roger Moore (1973-85), Timothy Dalton (1987-89), Pierce Brosnan (1995-2002) ve Daniel Craig (2006-halen)’dir.

Sean Connery Dönemi

Kendisinden sonra James Bond’u canlandıran bütün aktörlerin tartışılmasına yol açan, büyük çoğunluğun halen en iyi Bond olarak gösterdiği bir isim Sean Connery. İlk Bond olmasından dolayı belki de insanların bilincine

“James Bond böyle olmalı” düşüncesini bırakan Connery, tam altı kez karakterimize can verdi. *Dr. No* (1962), *Rusya’dan Sevgilerle* (*From Russia With Love*, 1963), *Altın Parmak* (*Goldfinger*, 1964), *Yıldırım Harekatı* (*Thunderball*, 1965), *İnsan İki Kere Yaşar* (*You Only Live Twice*, 1967), *Ölümsüz Elmaslar* (*Diamonds Forever*, 1971) aktörün rol aldığı Bond filmleridir. Ayrıca 1983 yapımı *Asla Asla Deme* (*Never Say Never Again*) adlı filmde de Sean Connery James Bond’u canlandırmıştır fakat bu film farklı bir stüdyo tarafından bağımsız olarak çekildiği için resmi olarak James Bond serisine dahil edilmemiştir. Nitekim aynı sene gösterime giren Roger Moore’un James Bond’u canlandığı *Ahtapot* (*Octopussy*, 1983) orijinal James Bond filmi olarak lanse edilmiştir.

George Lazenby Dönemi

Aslında bu bir dönem değil çünkü George Lazenby Bond olarak karşımıza sadece *Kraliçenin Hizmetinde* (*On Her Majesty’s Secret Service*, 1969) filminde çıkıyor. İki Sean Connery filmi arasında kalmış olan Lazenby’nun da etkisiyle bugün Bond denince akla gelen en son isim. Aktörün tek filmde rol almasının nedeni ise tartışmalı bir konu. Kimi çevreler daha öncesinde hiç aktörlük deneyimi bulunmayan Lazenby’nın çok eleştiri almasından dolayı stüdyo tarafından kovulduğunu, kimisi ise Lazenby’nın daha farklı projelerde yer almak istemesinden dolayı kendi isteğiyle bıraktığını belirtiyor.

Roger Moore Dönemi

James Bond karakterini en fazla canlandıran Roger Moore, tam yedi Bond filmde rol almıştır. Bu filmler sırasıyla: *Yaşamak İçin Öldür* (*Live and Let Die*, 1973), *Altın Tabancalı Adam* (*The Man With the Golden Gun*, 1974), *Beni Seven Casus* (*The Spy Who Loved Me*, 1977), *Ay Harekatı* (*Moonraker*, 1979), *Yalnız Senin Gözlerin İçin* (*For Your Eyes Only*, 1981), *Ahtapot* (*Octopussy*, 1983) ve *Bir Cinayete Bakış* (*A View to a Kill*, 1985)’tır. Aktörlüğünün ilk zamanlarında duruş ve tip olarak Sean Connery ile farklılıklar gösterdiği için eleştirilse de, Roger Moore James Bond tarihinde kendine önemli bir yer edinmiştir. Oniki sene

boyunca James Bond olarak hafızalara kazınan Moore, Sean Connery'nin Bond'una göre daha yumuşak mizaçlı ve daha romantik bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte Roger Moore dönemi Bond filmleri Connery döneminin soğuk İngiliz havasını değiştirmiş, Amerikan tarzı daha esprili ve eğlenceli, kötü adamların daha fantastik hale geldiği bir yapıya sokmuştur.

Timothy Dalton Dönemi

George Lazenby gibi Timothy Dalton'un da James Bond serüveni oldukça kısa sürmüştür. *Yaşayan Gün Işıkları* (*The Living Daylights*, 1987) ve *Öldürme Yetkisi* (*Licence to Kill*, 1989) filmlerinde karşımıza çıkan Dalton, iki filmle sınırlı kalmasına rağmen eleştirmenler ve izleyiciler tarafından oldukça beğenilmiştir. Rol aldığı iki film Fleming'in kitapta yarattığı Bond evrenine en yakın filmler olarak görülmektedir. Dalton dönemi Bond filmlerinin en önemli karakteristiği, James Bond'un daha agresif ve sorgulayıcı bir biçimde karşımıza çıkmasıdır. Ne yazık ki yapımcı şirketin 90'lı yılların başında yaşadığı hukuksal ve ekonomik sorunlar yüzünden uzun bir süre Bond filmi çekilmemiş, Timothy Dalton ise başka projelere doğru yelken açmıştır.

Pierce Brosnan Dönemi

Şimdiki genç neslin çocukluk yıllarına tekabül eden, televizyonlarda çoğumuzun ilk defa Bond olarak izlediği Pierce Brosnan, dört filmde James Bond olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu filmler sırasıyla: *Altın Göz* (*Golden Eye*, 1995), *Yarın Asla Ölmez* (*Tomorrow Never Dies*, 1997), *Dünya Yetmez* (*The World is Not Enough*, 1999) ve *Başka Gün Öl* (*Die Another Day*, 2002)'dir. Brosnan dönemi politik mesajlarıyla öne çıkmaktadır. Soğuk savaşın sürdüğü yıllarda bile olmayan politik hassasiyet, Brosnan dönemi Bond filmlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Genellikle baş düşmanları Rus veya Kuzey Koreli yani komünist kökenlidir. Görsel efekt teknolojisinin 90'lı yıllarda büyük atılımlar yapmasından bu dönemin Bond filmleri de oldukça yararlanmıştır. Adeta görsel bir cümbüşe dönen filmler, maliyet ve gişe gelirleri açısından önceki türdeşlerine göre birkaç kat daha masraflı ve kazançlı olmuştur.



Daniel Craig Dönemi

James Bond karakteri için ilk seçildiği zaman “- Sarışın Bond mu olur canım?” tartışmalarını beraberinde getiren Daniel Craig, oynadığı iki Bond filmi *Casino Royale*(2006) ve *Quantum of Solace*(2008) ile gayet başarılı bir Bond olarak karşımıza çıktı. Öncekilerden farklı olarak, Craig'in canlandığı Bond karakteri gerçek hayata daha yakın bir duruş sergiliyor. Yeri geldiğinde dayak yiyor, umutsuzluğa kapılıyor ve kadınlara karşı gardını çabuk düşürüyor. Fakat bir yandan da fiziksel üstünlükten çok zihinsel üstünlüğünü kullanarak düşmanlarının üstesinden geliyor. Moore dönemi esprili ve romantik Bond ile Connery dönemi dominant ve güçlü Bond'un adeta bir karışımı olan Craig, sekiz film için hali hazırda sözleşme yapmış bulunuyor.

Skyfall

2 Kasım'da ülkemizde gösterime girecek olan *Skyfall* fragmanıya bizlere adeta “Ben farklı bir Bond filmi olacağım” diyor. Önceki filmlere göre daha karanlık bir atmosfere sahip gibi görünen filmde kahramanımızın geçmişine döneceğiz. Başarılı İngiliz sanatçı Adele'nin bestelediği, filmle aynı adı taşıyan film müziği ve İstanbul ve Adana'lı mekanlarıyla etkileyici ve farklı bir hava sunuyor.

Oğuzhan İLHAN



DÜNYA GÖZÜYLE YÜZÜKLERİN EFENDİSİ

Yüzüklerin Efendisi (*The Lord of the Rings*) serisinin öncesinde geçen olayları anlatan *The Hobbit* (*An Unexpected Journey*)'in gösterimine sayılı günler kalmış bulunmakta. Serinin diğer filmleri gibi yine J.R.R Tolkien'in kült kitabından uyarlanan film şu sıralar en çok beklenen filmler arasında. Tolkien'in yarattığı bu fantastik dünya ile ilk defa 1937 yılında *The Hobbit* (or *There and Back Again*) aracılığıyla tanışan modern dünya insanın günümüze kadar taşınan hayranlığı gerçekten üzerine düşünülmesi gereken bir konu.

Yüzüklerin Efendisi yayınlandığı ilk yıllarda "Ortaçağın son büyük edebiyat şaheseri" diye tanımlanmıştı eleştirmenlerce. Tam olarak doğru olmasa da adil bir yorum olarak nitelendirilebilecek bu yorum eserin çok önemli bir özelliğini ortaya koymaktadır: Tolkien'in yaptığı her ne kadar modern edebiyatın bir ürünü olsa da yazıldığı dönemde çoktan unutulmuş bir edebi anlayışın özelliklerini taşımaktaydı. Ortaçağ edebiyatında sıkça kullanılan ve modern edebiyatla beraber parıltısını kaybetmiş "romans"ı; yani basitçe Ortaçağ şövalyelik sistemiyle karakterize edilen epik ve romantik anlatı tarzını hikayesine temel olarak benimseyen Tolkien, okurlarına hayal güçlerinin dahi ötesinde bir dünya sunmuştu. Yine Peter Jackson kitapları filme dönüştürmeye

karar verdiğinde seyircisine benzer bir vaatte bulundu.

Oysa, Tolkien'in yarattığı bu dünyayı cezbedici kılan tek neden unutulmuş bir edebi biçimin yeniden sunulmuşu değildi ve bu durumda egzotik bir dünya hayali ile de açıklamak pek mümkün olmuyordu. Yüzüklerin Efendisinin (hem kitap ham film) başarısı C.S Lewis'in tanımladığı "çoksesli anlatım"ında görmek mümkün. Diğer taraftan birer "arketip" olarak yaratılmış olan karakterler de son derece kritik bir öneme sahip. Jung'un teorisine göre kolektif bilinçaltını oluşturan ve kültürün temel taşı olan bu şablon karakterler toplumda bireylerin gördüğü ve yaptığı şeyler üzerinde düzenleyici bir rol üstlenir. Farklı toplumlarda ortaya çıkan benzer mitler bu teorelin kanıtı sayılabilir. Yine aynı teori arketiplerin en çok halk hikayelerinde, mitlerde, mitoslarda bulunduğunu iddia eder ve insanların burada karşılına çıkan karakterlerle kendilerini özdeşleştirdiklerini öne sürer. Klasik mitlerin bir harmanı olarak tasarlanmış Yüzüklerin Efendisi de dahil olmak üzere tüm epik hikayeler, farkında olsun olmasın, kahraman arketipinin yansımasıdır. Sözlü veya yazılı edebiyat ve günümüzde sinema aracılığıyla bu hikayelere ulaşan insanın kendini özdeşleştirmesi, hayranlık duyarak rol model benimsemesi, hiç olmazsa etkilenmemesi imkansızdır. Yüzyıllar boyunca anlatılagelmiş hikayeler kuşaklar boyunca aktarılmış ve toplumun zihnine kazanmıştır.

Benimsenen hatta artık içselleştirilen bu hikayeler ve kahramanları kolektif kültürün bir ürünü olduğundan bireylerin tepkisiz kalması imkansızdır.

Derleyen: J.R.R TOLKIEN

Profesör Tolkien küçük yaştan itibaren filoloji, epistemoloji ve edebiyat ile ilgilenmeye başlamış ve özellikle Anglo-Saxon kültürünün, Katolik Etiğinin ve çeşitli mitolojilerle Fin dilinin etkisinde kalmıştır. Bu alanlarda son derece yetkin olan Tolkien ilgisini çeken konuları adeta derleyerek yepyeni bir hayal dünyası ve ona özgü diller yaratmış ve bunu eserini oluşturmak için temel almıştır.

Bir çocuk masalı olarak tasarlanan *Hobbit*'in ve devamı olarak yazılan *Yüzüklerin Efendisi*'nin eski destanlarla ve Katolik öğretisiyle olan bağlantıları çok rahat görülebilir. Nors Mitolojisinde görülen dokuz katmanlı dünya modelinde ölümlülerin yaşadığı ve denizle çevrelenmiş katman "Midgard" *Yüzüklerin Efendisi* evrenindeki Ortadünyanın esin kaynağıdır. En çok Nors (İskandinav) Mitolojisi'nden etkilenen Tolkien'in eseri, Poetic Edda, eski Alman destanı *Nibelungenlied* ve onun İskandinav versiyonu *Volsung Sigurd* ile büyük benzerlikler taşımaktadır. *Nibelungenlied* destanında kendi iradesi olan bir yüzükten söz edilir. Elbette Tolkien bundan tek etkilenen kişi değildir; Alman besteci Wagner bu destan üzerine bir opera bestelemiş, aynı konu üstüne pek çok film ve dizi çekilmiştir. Fakat Tolkien'i ve *Yüzüklerin Efendisi*'ni farklı kılan bunu başka destanlarla ve motiflerle harmanlayıp yepyeni bir dünyaya entegre etmesidir.

Bir Anglosakson destanı olan *Beowulf*; *Yüzüklerin Efendisi* ve *Hobbit* için önem arz etmektedir. Ejderha Smaug'un öldürülüşü ile Moria Madenleri'nin girişindeki göl sahneleri büyük benzerlikler taşımaktadır. Bunun dışında Entlerin Shakespeare'in *Machbeth*'indeki ağaç kılığına girmiş insanlardan esinlenilerek yaratıldığı söylenmektedir, Elf ırkı ise *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'ndaki cennetsi perileri anımsatmaktadır. Şunu söylemek gerekir ki *Yüzüklerin Efendisi* hiçbir eserin

yeniden düzenlenmiş değildir, sadece belirli arketiplerin ve olayların orijinal bir kurgu ile bir çatı altında toplanmasıdır. Edebiyat ve mitoloji üzerine son derece bilgili yazar kendi yaratıcılığıyla bilgilerini bir araya getirmiştir. Peter Jackson'ın versiyonu ise bambaşka bir şey yapmış ve karakterden çok birer tipi temsil eden arketiplere kamerası aracılığıyla çok daha belirgin birer kimlik kazandırmıştır.

Jackson'ı Tolkien'e Karşı Savunmak

Yüzüklerin Efendisi filmleri benzer projelerde olduğu gibi daha fikir aşamasındayken kitap hayranlarının tepkisiyle karşılaştı. Pek çok okur hayallerinde canlandırdıkları ve içselleştirdikleri bu büyülü dünyanın yeterince iyi yansıtılamayacağı kanısındaydı. Bu arada film ekibi inanılmaz bir bütçeyle ve eforla çalışıyor, tarihte bir ilki gerçekleştirerek üç filmi aynı anda çekiyordu. Kendisi de bir Tolkien hayranı olan yönetmen Ortadünyayı en uygun şekilde yansıtmak gayesindeydi. Diğer taraftan filmin amacı kitabı okumamış kişilere de hitap etmektir. Karakter sayısı azaltıldı, bazı detaylar atlandı fakat bağımsız olarak bakıldığında son derece başarılı ve etkileyici; kişiye inanması için farklı bir dünya, idolleştirmesi için yeni kahramanlar verecek bir yapım olarak tamamlanan filmler pek çok kişiyi tatmin etti.

Tolkien'in pastoral dünyasını olduğu kadar giderek karanlıklaşan hikaye akışını uygun şekilde yansıtan film kendi içinde tutarlı ve oturaklı yapısıyla seyircisinin büyük ölçüde onayını aldı. Tipleri başarılı bir şekilde karakterlere çeviren oyuncular ve Gollum'un yansıtılışı beklenilenin ötesinde bir başarıydı. Diğer taraftan Jackson'ın es geçmeyi seçtiği bazı noktalar kimi kesimlerce çok büyük tepki aldı. Bunların en belirginleri; Tom Bombadil'in yokluğu ve hikayenin akışına uygun bulunmadığı gerekçesiyle "Shire Temizliği" kısmının atlanılışıdır.

Hikayedeki rolü tam olarak anlaşılamayan Bombadil kimileri için kritik bir öneme sahip olsa da Jackson onun yüzükle doğrudan ilişkisi olmadığı için çıkarmayı uygun bulduğunu söylemiştir. Ama bundan

ziyade enigmatik kimliğinin anlaşılammaması ve üzerine çok fazla spekülasyon olması nedeniyle çıkartıldığını da düşünmek mümkündür. Tom Bombadil'in "o mevcut" olarak nitelendirilmesi ve "babasız" olarak anılması nedeniyle Tek Tanrıyı temsil ettiğini düşünen gruplar tepki çekmemek için sansürlendiğini ileri sürmüşse de Jackson bu konu üstüne başka hiçbir yorum yapmamıştır. Kitaplarda üstü kapalı olarak sözü geçen Eru da filmlerde yansıtılmamıştır.

Masalın Teolojisi

Koyu bir Katolik olan Tolkien her ne kadar mitolojilerle paganizmden etkilendiyse ve çok tanrılı inanışların panteonlarını anımsatacak şekilde Valar'ı kurguladıysa da hikayesinde "tek yaratıcı" konumunda Eru/Iluvatar bulunmaktadır. Zaten Yüzüklerin Efendisi kutsal kitapları çok aratmayacak bir şekilde iyi ve kötünün sonsuz savaşı olarak sunulmakta hatta pek çok dini kaynaktan rastlanan ölüm ve ölümsüzlük çatışmasına bile rastlanmaktadır.

Giderek karanlıklaşan kurgusuyla Yüzüklerin Efendisi çok belirgin bir şekilde Hristiyan anlatısını yansıtmaktadır. Daha sonra Silmarillon'da görülecek olan bazı olaylar ile bu kanı daha da güçlenir. Meleksi varlıklar olarak yansıtılan Valar'ın tek kötü üyesi Melkor(Morgoth) Eru'nun yarattığı elf ve insan ırkını kıskanır ve Eru'nun planı Büyük Müziği bozmak için Arda diyarına gelir. Yaratıcının yarattıklarını yozlaştırır ve onların korkunç suretleri olarak Orc'lar ortaya çıkar. Kibir ve kıskançlık en büyük özelliği olan ve "Karanlıkların Efendisi" olarak da anılan Melkor düşmüş melek Lucifer'in adeta yansıması olmasıyla Tolkien'in inancını net bir şekilde ortaya koyuyor. Bunun dışında yine tek tanrılı dinlerin kötülüğün doğuşuna ve insanın yozlaşmasına örnek olarak gösterdiği Kabil'in hikayesi Gollum'un geçmişiyile özdeşleştirilebilir

Yüzüklerin Efendisi'nde karşımıza çıkan Ortadünya'nın ismi üzerine de düşünmek gerek. Kitap boyunca kötülükle ilişkilendirilen çoğu varlığın yer altında yaşaması nedeniyle; Hristiyanlığın cennet, cehennem ve araf inancının sembolize edildiği söylenebilir. Tüm bunlar bir gökyüzünde gözleyen tanrı inancını

yansıtan öğeler. Ayrıca hikayenin genelinde göze çarpan yüksek kuleler de bu anlayışı ve tanrıya ulaşma veya tanrılaşma çabasına işaret ediyor.

Paganizmde görülen boynuzlu canavar ve ateşin kılıcı olarak anılan ve genellikle günümüzde şeytanı tasvir etmek için kullanılan Surtr(surtur) orijinal versiyonuna çok benzer bir biçimde Moria Madenlerindeki Balrog olarak gösteriliyor. John Milton'un *Yitirilmiş Cennet*'inde cehennem madencilikle özdeşleştiriliyordu ve madenleri çok derin kazarak Balrog'u cehennemden çıkaran Yüzüklerin Efendisinde cücelerdi. Balrog kadar eski ve kötü bir yaratığın karşısında Gandalf'ın bile şansı yoktur.

Ruhani Bir Lider Olarak Gandalf



Gandalf sakalı, asası ve şapkası nedeniyle sık sık bilge bir gezgin olan İskandinav tanrısı Odin'e benzetilir. İnsanlara runik alfabeyi öğretmesi ve atı bu kanıyı güçlendiren etmenler olsa da Odin "Herkesin Babası" olarak bilinirken Gandalf ona nazaran daha alt bir konumdadır.

Odini temsil etmesinden ziyade andırdığını söyleyebileceğimiz Gandalfa aslında Kalevala destanındaki şaman karakter Väinämöinen kaynaklık etmiştir.

Yüzüklerin Efendisi serisinde Gandalf belirli bir görev için çağrı alan "seçilmiş kişi" motifini yansıtan karaktere yardım etmekle yükümlü ruhani lider rolünü üstlenmektedir. Onun görevi Frodo'ya yolculuğu sırasında danışmanlık yapmaktır. Fakat Gandalf'ın bir görevi daha vardır: Taçsız krala tacını geri vermek. Sürgün edilmiş kralı ülkesine teslim etmeyi, koruyup kollamayı görev edinmiş bir yaşlı büyücüsü daha var tabii Britanya edebiyatında:



Merlin; Kral Arthur'un koruyucusu ve akıl hocası...

Cennetten Kovulmuş Adem

Yüzüklerin Efendisi sık sık ırkçı ve seksist olmakla suçlanmıştır; yedi üstün ırkın dünya üzerindeki ırkları temsil ettiği söylenegelmiştir. İddiaların doğruluğu kadar yanlışlığı da kanıtlanamamakla birlikte kafaları karıştıran bir mesele vardır; Tolkien açık bir şekilde Hobbit ırkının zaafı ve potansiyeliyle insanlığı temsil ettiğini belirtmiştir. Onun bu açıklaması Hobbitlerin İrlandalıları temsil ettiği görüşünü çürütmekle beraber akıllara başka bir soruyu daha getiriyor; eğer hobbitler insanları temsil ediyor ise insanlar neyi temsil ediyor?

İnsan olarak karşımıza sunulan Aragorn Taçsız Kralın, Kral Arthur efsanesinin başka bir versiyonu olduğu ortada fakat bunun dışında dikkati çeken bir şey daha var hikayede. Aragorn İlsildur'un soyundan gelir ve İlsildur fırsatı varken zaafılarına yenik düşüp insanlığın umudunu yok eden kralın ta kendisidir, İlsildur'un bu hatası tüm soyunun ağır bir bedel ödemesine neden olur, evet hikaye bu forma sokulunca karşılaşılanın İncildeki Baba'nın günahları temasına çok benzediği aşikar. Diğer taraftan Aragorn hikayedeki bütün insanlardan farklı erdemlere sahip, idealize edilmiş ve adeta bir "son umut" olarak sunuluyor. Bu sürgündeki kral, doğuştan hakkı olan tahtından kovulmuş olan kral İsa'nın metaforundan başka bir şey değildir. Aragorn'a hastaları iyileştirme yeteneği boşuna verilmemiştir. Kral Arthur ile olan benzerliği de tesadüf değildir çünkü Camelot hikayesi erken dönem Hristiyanlıkla yakından ilintilidir; kutsal kasenin Kral Arthur destanıyla Hristiyanlığa katılması gibi Aragorn da aynı yöntemle İsa olarak resmediliyor.

Fantastik Bir Yol Hikayesinin Psikanalizi

Ortaçağ romanslarının genel özelliği içlerinde bir kahraman ve özel olarak



bu kahraman için tasarlanmış bir "Görev" barındırmalarıdır. Joseph Campbell'in *The Hero with a Thousand Faces* kitabında işlediği teorisi "monomit" veya "Kahramanın Yolculuğu" bu epik hikayeleri en güzel şekilde özetlemenin yoludur. Campbell temelde birbirine benzer hikayeleri ve kahraman arketipini incelemiş ve bunları tüm mitolojilerdeki kahramanların ortak özellikleri olduğunu ve benzer aşamalardan geçtiklerini vurgulamak için kullanmıştır. Ona göre kahraman temelde içsel ve dışsal olmak üzere iki farklı alanda macerasını yaşar ve bu ikisinin aşamaları birbiriyle adeta iç içe geçmiştir.

Kahramanın macerası genellikle bir görev çağrısı almasıyla başlar, bu noktada kahraman kendinin ve potansiyelinin farkında değildir bu nedenle ilk hareketi görevi reddetmek olur. Daha sonra genelde akıl hocasıyla tanışır ve değişimi ister. Bir sonraki adım korkuyu yenme ve normal dünya sınırını geride bırakarak doğaüstü dünyaya geçmektir. Düşman ve dostlar belli olur ve kahraman değişmeye başlar; kısa sürede bu kendisiyle yüzleşmesini gerektirir. Sonraki aşamada kahraman bir yeniden-doğuş motifıyla kendinin farkına varır. Bunu görevin başarılı olması ve ödül takip eder ve buradan sonra geri dönüş başlar bazen bir son dakika tehlikesi olabilir.

Yüzüklerin Efendisine esin kaynağı olmuş pek çok destan ve hikaye Campbell'in çalışmalarında bulunmaktadır. Yüzüklerin Efendisi de bu şablona büyük ölçüde uymaktadır. Campbell'in teorisi bu hikaye prototiplerinin başka bir boyutu daha olduğunu göstermektedir. Kahramanın yolculuğu fiziksel bir yolculuktan öte psikolojik bir yolculuktur ve amaç kahramanın kendinin farkına varıp gölgesiyle yüzleşmesidir.

Yüzüklerin Efendisinde büyük yolculuğu Frodo üzerinden inceleyebiliriz; elbette ki bütün karakterleri için küçük ölçekli yolculuklar mevcuttur hatta Sam, Gandalf ve Aragorn da bir o kadar sistematik dönüşümler geçirir fakat Frodo diğer üç büyük karakterin ve

diğer örnek prototiplerin aksine başarısız olur.

Öncelikle yüzük Frodo'ya istemediği halde gelir ve o bunu ilk etapta reddeder. Akıl hocası Gandalf'ın teşviğiyle görevi kabul eder ve birkaç Hobbitle beraber maceraya atılır, çok geçmeden doğaüstü dünya kendini gösterir ve düşmanlarla karşılaşmaya başlarlar. Aragorn ile tanışması ile beraber-bu noktada Aragorn'u da ikinci bir akıl hocası olarak görmek mümkün-korkusunu yener. Elrond'un Konseyi sahnesi Frodo'nun ilk değişim sinyalinin verdiği yerdir çünkü Frodo gerçek çağrısını yüzük tarafından burada alır ve yol ittifakı yine burada oluşturulur. Ayrıca yüzüğün yaratıldığı yerde yok edilmesi gerektiğini de seyirci burada öğrenir; bu ayrıntı kendine dönüş temasını güçlendirmektedir. Frodo farkında olmadığı cesaretini sergileyerek potansiyelini gösterir. Sırasıyla tehlikeler atlatıldıktan sonra Frodo kendisiyle yüzleşir ve yüzük karşısında güçsüz olduğunu kabullenir bu aslında Gollum ve kendisi arasındaki benzerliğin farkına varmasına neden olur. Smeagol bir bakıma onun alter-egosu sayılabilir çünkü ikisi de zaafılarına yenilmiş ve bölünmüş karakterlerdir. Bu benzerlik Jackson'ın yorumuyla çok daha belirgin halde görülebilir. Zayıf düşen hobbit ihanete uğrar ve ölümle burun buruna gelir. Yeniden doğuşu ve Faramir ile karşılaşması görevini hatırlatır ve son sınav için hazırlanır; fakat yüzüğü yapıldığı yere götürdüğünde bir türlü atamaz çünkü yüzük onu kontrol etmektedir. Gollum ile yeniden karşılaşır ve kavga ettikleri esnada Gollum ve yüzük Frodo'nun parmağını kopararak lavlara doğru düşerler. Frodo burada zayıf kimliğinden ve alt-benliğinden kendi isteğiyle vazgeçmemiş sınavı verememiştir. Parmağının kopması ise bir şeylerin yarım kaldığının göstergesidir. Genel anlamda bakıldığında merkezine gücün yoldan çıkarıcı çekiciliğini ve yozlaşmayı konu alan Yüzüklerin Efendisi, Freud'un Oidipal teorisine göre okunursa bambaşka bir anlam kazanıyor; yüzük yasak arzu nesnesini temsil ediyor, dağların dar ve karanlık tünelleri ana rahmine dönüş isteğini gösterirken kopan parmak sembolik bir hadım edilme olarak görülüyor. Frodonu başarısızlığı Yüzüklerin Efendisini sıradan bir epik hikaye olmaktan çıkaran en

büyük etken belki de.

Frodo dışında Gollum ve Gandalf da yolculuklarında başarılı olamamışlardır. Gollum figürü arzu nesnesine hayatı pahasına bağlıdır; Gandalf ise arzu nesnesini görmezden gelmeyi seçerek yüzleşmeyi imkansız kılmıştır. Aragorn'un sınavı tamamen farklıdır; onun için arzu nesnesi Arwen olarak görülür ve gerekirse onun iyiliği için ondan vazgeçebileceğini göstererek sınavı vermiştir. Sam ise tereddütsüz yolculuğu kabul edip sınavda tökezlemeden geçmiştir. Daha az göz önünde bulunan karakterlerden Galadriel ve Bilbo kendilerine dönüşü kusursuzca tamamlarken Boromir insani arzularına yenilmiştir.

Elbette ki Tolkien algoriden nefret ettiğini ve eserlerinde kullanmaktan kaçındığını direkt ve kesin bir dille belirtmiştir fakat bu onların orada olmadığı gerçeğini değiştirmez. Benim bakış açımına göre Yüzüklerin Efendisi'nin hem filmleri hem de kitapları sembolik anlamlarla yüklüdür ve Tolkien veya Jackson onları bilerek koymadıysa bile bu tarz bir anlayışı da yansıtırıyorlar çünkü esinlenilen kaynaklar bu sembollerle yüklü. Sonuçta Tolkien eserlerin politik içeriğinin olmadığını da söylemişti ama Yüzüklerin Efendisini oluştururken yaşadığı dünyadan fark etmeden etkilenmemesi de pek mümkün görünmüyor(özellikle shire temizliği bölümü bunun kanıtı). Sauron'un Ortadünyanın Hitler'i olması veya Saruman'ın Mussolini'ye olan benzerliği belki de bilinçsiz olan tesadüflerdir, ama kesin olan şudur ki Yüzüklerin Efendisi bir bütün olarak ele alındığında ve diğer çalışmalarla incelendiğinde bir halk destanının çok ötesinde özellikler göstermektedir.

Sevgihan Oruçoğlu

Selim İleri ile Söyleşi

15 Kasım Perşembe
Saat 18:00'de



Ali Özgentürk ile Söyleşi

21 Kasım Çarşamba
Saat 18:00'de



“En iyi filmim, hayatım olmalı!”

1945 doğumlu olan Ali Özgentürk, İstanbul Üniversitesi'ndeki eğitiminden sonra 1970'lerden itibaren tiyatrolarda oyunculuk yaptı; sonrasında kısa film ve belgeseller çekerek başladığı, kamera asistanlığıyla devam eden sinema uğraşı senaryo yazarlığı ve yönetmenlikle devam ediyor. 1974-75 yıllarındaki *Ferhat* ve *Yasak* isimli iki kısa filminden sonra, 1977'de Atıf Yılmaz'ın çektiği, Cengiz Aytmatov'un romanından uyarlanan, *Selvi Böylüm Al Yazmalı'm*'in senaryosunu yazdı. İlerleyen dönemde Atıf Yılmaz ve Yılmaz Güney filmlerinde yönetmen yardımcılığı görevleriyle bulundu. Zeki Ökten'in, 1979 yapımı *Sürü* filminde ikinci yönetmenlik yaptı. Aynı yıl, *Hazal* (1979) adlı ilk uzun metrajını çeken yönetmen, dönemdaşlarından ayrılan özgün sinema anlayışının da ilk örneğini sunuyordu. Toplumsal gerçekçiliğe yakın duran, dönemin sosyal-ekonomik kodlarını sıkı sıkıya barındıran, kadını baskılayan mekanizmaları yalın biçimde somutlayan, yer yer komedi unsurlarıyla birleşen cinsellik unsurlarına yer veren, toplumdaki güç, otorite ve hiyerarşi ilişkilerini derinlemesine ve çok boyutlu irdeleyen; dahası anlatım ve biçimde deneysellikten korkmayan bir sinemanın ipuçlarını veriyordu *Hazal* (1979). 1979'da başlayan filmografisine, 2011'de *Görünmeyen* ile devam eden Özgentürk; eleştirmenler tarafından popülerize edilmeden; Türkiye sinemasının 'ölü' kabul edildiği yıllarda çektiği filmlerle, ulusal ve uluslararası çok fazla ödül(1) aldı. Ayrıca Özgentürk'e; arkadaşları Aki Kaurismäki ve Bernardo Bertolucci'nin filmlerinde göndermeler var. Kaurismäki'nin *I Hired a Contract Killer* (1990) ve Bertolucci'nin *Stealing Beauty* (1996) filmlerinde 'Ali Özgentürk' adı geçmesine rağmen yönetmen ekranda görünmüyor. Aki Kaurismäki'nin abisi Mika'nın, 1991'de çektiği *Zombie and the Ghost Train* adlı yapımında ise Özgentürk'ün küçük bir rolü var; ayrıca filmin ortak yapımcısı. Bunun dışında; filmlerinin senaryolarını yazan(2) Işıl Özgentürk'ün *Seni Seviyorum*

Rosa (1992)'sının da yapımcısı Ali Özgentürk. Yönetmenin sinemasında her film kendi başına derinlikli ve deneysel denebilecek düzeyde; fakat filmografisini takip ettikçe, Özgentürk, izleyici için heyecan verici bir harita sunuyor.

80 sonrasının ayrıksı filmleri.

“Başlık parası ödenen gelin ölenin kardeşine helaldir.”; fakat yine de üzülyörlorlar, Türkan Şoray'ın canlandığı, genç Hazal'ın 'kaderine'. “Düşünme, ferman ağandır.” diyor, mağarada hasır dokuyan kör dervişlerden biri. Mardin'in köylerinde geçen *Hazal* (1979), bu kemikleşmiş yapıya çok katmanlı bir sorgulamaya niteliğinde. Feodal sistemin güç odakları, şeyh-ağa-muhtar üçlüsü, egemenliklerini kaybetmekten korkuyorlar. Evliliğin caiz olup olmadığının kararı, çocukların eğitimi şeyhten soruluyor. Şeyh ise ağanın buyruğu altında. Köye ulaşmaya çalışan devlet, yolu ağanın arazisinden geçireceğini bildiriyor. Köyün ağası da, bu 'yeni ağanın' kendi hakimiyet alanına ulaşmasını engellemek için insanları kışkırtıyor: “Yol gelir, devlet gelir, jandarma gelir, tahsildar gelir, hem canınızı alır, hem malınızı.”. Köylülerin yolda çalışmasını yasaklıyor şeyh. Muhtar da, hiçbir işlevi olmayan makamını ve ağasının gözünde yerini kaybetmemek için yolda çalışanların evlerini yaktırıyor galeyana gelen topluluğa. Hikaye böyle ilerlerken asıl telaşı hissettiriyor; bütün mesele, oradakileri -legal ya da illegal- hangi 'ağa' sömürecek meselesi aslında. Buna ek olarak, topluluktaki kadınların varoluşları da ataerkil düzenin şifrelerini sunuyor. Erkek olduğu için kadını ezme hakkını kendinde bulan 'damat' çocuk, oğlunda bu hakkı gören ve gelini döven anne, gelin bir başkasiyla kaçtığında ellerinde meşalelerde “köyün namus meselesini” çözmeye, “kutsal cezayı” vermeye giden cenah... Toplumdaki güç ilişkileri, çok kademeli ve kırılmayan hiyerarşi, devletle ve onun yapılarıyla halkın çelişkileri, geleneksel ve cinsel dar kafalılık, kadın meseleleri, yönetmenin tüm filmlerinde farklı yönleriyle, farklı topluluklarda ve farklı mekanlarda işlenmeye devam ediyor.

Küçük çocuğun kadınla birlikte olma çabası ve köyün çocuklarıyla aralarında geçen sohbet ise Özgentürk'ün ilerleyen filmlerinde de hissedilen, gerçekçi biçimde verilen 'çocuk ve cinsellik' temasını doğuruyor. Mağaradaki dervişler sonunda köy meydanına indiklerinde, daha önceki şiirsel sözlerini besleyen, ayın yapar gibi, ritmik hareketlerle ve asalarıyla dolaşıyorlar. Özgentürk'ün nerdeyse her filminde var olan mistisizm ile delilik arasındaki karakterlerin ilk örneğini oluşturuyorlar. Görüntülere eşlik eden müzikler Arif Sağ imzalı Kürtçe türkülerden oluşuyor; filmin yapım yılı (1979) göz önüne alındığında bunun değeri artıyor. Bu filmle başlayan yoğun müzik kullanımı, yönetmenin diğer filmlerinde de sürüyor. Ali Özgentürk filmografisinde daha sonra da devam edecek edebiyat uyarlamaları da böylece ilk oluyor; yönetmen senaryoyu Necati Haksun'un *Kutsal Ceza* eserinden, Onat Kutlar'la uyarlıyor. Filmin, sinema dili açısından en çarpıcı sahnesiyse sonda. Dağda makinelerin dinamit patlatmasıyla başlayan kaçışma sahnesi, Sergei Eisenstein'in *Battleship Potemkin* (*Potemkin Zırhlısı*, 1925)'nin *Odessa Steps* sekansını hatırlatıyor; zira yönetmen sahnede uzak çekimlere çok yer vermiyor, kaçışanların ayaklarına-yüzlerine yakın planlar kesiyor, kaçışanların koştuğu yön art arda gelen planlarda zıt yönler oluveriyor. Bunu yaparak kaçışma sırasında izleyicinin o an orada olanların yaşadığı kaosu daha derinden hissetmesini sağlıyor, izleyiciye yön algısını kaybettiriyor; böylece ekranda yeni bir algı yaratıyor, zamanı uzatıyor(3)...

1981'e gelindiğinde *At* filmiyle çıkıyor Özgentürk. Köydeki güç dengelerinden, şehirdeki ağalık sistemine uzanıyor. Başrolde fedakâr baba rolünde Genco Erkal var bu sefer: "çetelerini kurup seyyarlara nefes aldırmanın" zabıtalar, şehri parselleyen ağababaları arasında evini ipotek ettirip aldığı seyyar arabasıyla oğlunu okutma gayesindeki adam. Okuyacak çocuğu; sonra da onu küçümseyen devlet memurları gibi, onu tartaklayan zengin işadamları

gibi 'büyük adam' olacak. Özgentürk'ün rüya sahneleriyle beslenen anlatımıyla bu çelişkiler keskinleştiriliyor. İzleyicinin aklına, "okumak/adam olmak" la ilgili sorular takıyor. Tek umut yolu olan seyyar arabasını zabıtalar aldığı anda ise, Vittorio De Sica'nın *Bicycle Thieves* (*Bisiklet Hırsızları*, 1948)'ye benzeyen uzun bir sekans başlıyor. Ç/ alınan arabasının izinden giden baba-oğlun sıcak ilişkisi, sessiz dayanışması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin kült filmini hatırlatıyor. O yıllarda değişmekte olan kent bileşenlerine, ekonomik nedenlerle göçlerin artmasına ve insanların tutunma çabalarına, gettoların ritmine, şehirlerde günlük temas halinde olan kesimlerin arasındaki ekonomik uçurumlara, insan odaklı bakan bir film olarak Özgentürk sinematografisine yerini alıyor *At* (1981). Ayrıca, çocukların geneleve gitmeleriyle 'çocuk ve cinsellik' temasını sürdürüyor yönetmen. Film boyunca İstanbul sokaklarında gezen, tuhaf sözler söyleyen 'deli' kadın rolündeki Güler Ökten, artık Özgentürk'ün değişmez oyuncusudur ve aynı kıyafetlerle, aynı 'deli' kadın, *Su Da Yanar* (1987) filminde de İstanbul sokaklarındadır.

1986'da ise Orhan Kemal uyarlamasıyla edebiyatla ilişkisini sağlamlaştırıyor yönetmen. Murtaza'yı anlatan *Bekçi* filminde Müjdat Gezen, disiplin takıntılı ve vazife aşkını milliyetçi duygularla pekiştiren sorunlu bir bekçi oynuyor. Yönetmen, kamerasını ilk kez bu kadar belirgin olarak deney aracına çeviriyor. Filmin başındaki sahnede, hareketli kullanılan kameraya konuşan farklı insanlar, "Nasıl bilirdiniz?" gibi bir sorunun cevabını veriyorlar izleyiciye. Dahası, Murtaza'nın hayalle rüya arasındaki sahnelerinde büyük spot ışıkların kameraya tutulması da o dönem sineması için yenilikçi bir çalışma(4). Bu filmle birlikte Özgentürk uzun eğlence sahnelerine de bolca yer vermeye başlıyor. Murtaza'yla dalga geçilen uzun düğün sahnesinin türevleri, yönetmenin

sonraki filmlerinde de görülüyor. O sahnenin anlatıdaki önemiye, Özgentürk'ün kentin uçurumlu sosyal yapısının ve kendini şehrin eliti sayanların aşağılayıcı tarzının altını çizmesi. Murtaza, kahraman saydığı kolağası dedesini heyecanla ve inanarak anlatırken; davetliler üzerinden yaratılan 'zengin' prototipi topluluk onunla dalga geçiyor. Üstelik, eleştiri tek yönlü ilerlemiyor. Murtaza'nın 'kraldan çok kralcı' tavrı ve müdüre söylediği "Yularımızı gevşetmeye gelmez." sözleri, itaat kültürüne eleştiri olarak algılanabilir. Dahası ailenin ekonomik zorlukları ve sürüp giden namus tanımlaması toplumun ahlaki parametrelerini de gözler önüne seriyor. Unutmadan; Özgentürk'ün kamerası bir kez daha geneleve giriyor; bu sefer çıplaklığı sıradanlaştırarak ve hatta komedi unsuru yaparak.

Bir yıl sonra, otobiyografik öğeler taşıdığı söyleyebilen *Su Da Yanar* (1987) filmini çekiyor yönetmen. Özgentürk; yasaklarla boğuşan, istediği filmi çekmek için uğraş veren, içeri alınıp sorgulanan bir yönetmeni alıyor kadraja. "Şair'in, çınarın filmini" çekmek isteyen yönetmen karakterini Tarık Akan oynuyor. Tiyatrocuların, "Komünistlik yapıyorsunuz." diye yıllarca cezaevinde kaldığı, işkenceyle, silahlı saldırılarla arkadaşların öldürüldüğü sert zamanlarda, "inançlar ve hayaller için" çekmek istemektedir filmi. O şair ise, "Su başında durmuşuz/ Çınarla ben." dizeleriyle anlaşıyor ilkin. Nazım Hikmet'i filme almanın zorluğuna, bir de politik baskılar, ailevi sorunlar eklenince; "büyük láciverdi bahçe" oluveriyor yönetmenin hayatı. "Gözlerinden belli diyemem/ Başları yok ki gözleri olsun." dizelerine istasyon ararken de, gözaltına alınıyor. Anlatı ilerledikçe, bir yandan da, sanat/sanatçı sorgulamasına dönüşüyor; o kendini sorgularken, umutsuz geleceğini içten içe görürken, çevresindekiler de onun kendini önemseyen ve "önemli adam olmak isteyen" kişiliğini eleştiriyorlar. Sahnelere Nazım'ın

dizeleri eşlik ediyor. Filmde çıplaklık ögesi de, yine günlük hayatın ritüeli olarak, gerçekçi ve abartıya kaçmadan veriliyor. Bu filmle birlikte Özgentürk'ün kamerası 'sanat ortamlarına' giriyor ilk defa.

1992 yapımı *Çıplak* filminde de, kamera 'sanatçıların' arasında. Fakültenin resim sınıfında çıplak modellik yapan kadınları var ekranda. Filmin başında, hareketli kamerayla oyunlara dış sesle komutlar veriyor, karşılıklı diyaloga giriyor. Sahneler ilerledikçe dış ses ve oyunculara komut verme/onlardan tepki alma durumu artarak devam ediyor. Bu biçim denemesi Türkiye sinemasında ilk olsa gerek. Dahası; plan devam ederken ışığın değişmesi, resimlerden modellerin canlanıp yürümesi, aynada rujla çizilen adam figürünün arkada belirmesi gibi 'tuhaf' tercihlerle, filmin dünyası mistiğe yaklaşan bir hava kazanıyor. Bunu rüya-hayal arası sahnelerle besliyor yine yönetmen. *Çıplak* (1992)'ta yoğunluklu olarak kadın ve erkek çıplaklığı var; fakat bu erotik olmaktan ziyade donuk; zira kadınlar birer tanrıça edasıyla duruyorlar öğrencilere model olup "sanat yaparken". Özellikle sınıf sahnelerinde, uzun eğlence ve parti sekansları yine devam ediyor. Bunlar, kadın-erkek hiyerarşisi ve ataerkillikle beslenen kıskançlık kavramlarını sorgulayıcı araçlar oluyorlar hikayenin içinde. Evin büyükannesi ise Bekçi Murtaza'ya ya da *At* (1981)'ta yollarda dolaşan 'deli' kadına benziyor bir yönüyle. Geçmişinde saraylarda yaşayan (ya da buna inanan), hala paşayı bekleyen, halüsinasyonlar gören, herkesi paşa babası sanan 'deli' kadın film boyu izleyiciyi rahatsız edecek şekilde bağırarak ve tuhaf sözler söyleyerek dolanıyor.

1997'deki *Mektup'ta* yine Tarık Akan başrolde. Amerika'da önemli pozisyonda çalışan bir bilim adamı, babasının izini bulmak için ülkesine döner ve bu bir kendini bulma

hikayesine dönüşür. Klasik görünen öyküyü özgünleştiren, babanın tuhaf yaşantısıdır. Öldü sanılan baba, aslında hayattadır. Büyük hatıralar çıkar aradıkça, yapılan ulvi işler; peşine takılan polisi bile kendine hayran bırakan ve hiçbir yerde kök salamayan, “yalnız ve didaktik” bir adamın öyküsü anlatılır izleyiciye. İlk dakikada anlatmaya başlayan dış ses filmin sonunda tekrar belirir, anlamlanır. Yine görünürde mutsuz sonla biter hikaye; zihinlerde “Sakin bu asıl mutlu son olmasın?” sorusunu bırakarak. Bertolucci’nin 1996’da *Stealing Beauty*’deki selamına karşılık veriyor Özgentürk bir diyalogla: “Babasına takmış bir film yönetmeni vardı. Kimdi? Galiba Bertolucci.”!

2000’e gelindiğinde Özgentürk, Türkiye sinemasında bir kült daha kazandırır: *Balalayka*. Yine çok anlamlandıramadığımız bozuk lehçeli bir dış ses başlatır öyküyü; sonunda anlaşılır her şey. Otoriter baba nedeniyle parçalanmış ailenin, birbirine zıt üç oğlu, ölen babanın vasiyeti için Rusya’ya giderler. Otobüsle dönüş yolu uzadıkça uzar onlar için; hayatları değişir o yolda. O otobüs, aslen balerin, doktor, oyuncu vs. olan kadınlar için ‘Akсарay ekspresi’ konumundadır; hepsi fahişelik yapıp para kazanmak için koparlar anavatanlarından. Rusya’da hepsinin teker teker ailelerinden ayrılışlarından başlayarak, ajitasyona kaçmadan, hüzünlü sahneler kuruyor yönetmen. Otobüste balalayka çalarak eğlendikleri anlarda geçen sıcaklık, özenli kurulmuş sahnenin eseri olsa gerek. Uğur Yücel, Cem Davran ve Ozan Güven’in canlandığı üç kardeşin hesaplaşmaları, genç kadınların satıcı için giyinip hazırlanmaları, suratlarda patlayan tokatlar, ülkeye kaçırılan ikonlar, “patates çuvalı gibi” taşınan bir tabut, açık edilemeyen duygular ve nihayetinde aşklar... Ama yine mutlu sondan kaçınıyor Özgentürk. Filmin sıcaklığı, yalınlığı dışındaki en büyük başarısı, klasik bir ‘fahişeliğe gelen zavallı kızlar’ olma tuzağına düşmemesi; geniş açıdan, insana dair panoramik/evrensel bir

bakış tutturması.

2004’teki *Kalbin Zamanı*, Özgentürk’ün, Alfred Hitchcock ve Agatha Christie’ye selam yolladığı çalışması. Çizgi filmle başlayan hikaye yine öyle bitiyor. Filmin zamanı 1958, birkaç yıl öncesi ve bugün arasında gidip geliyor ve yine dış ses hakim anlatıya. Yıllar önce intihar diye kapanan bir vakanın peşinden gelen emekli bir komiser anlatıyor cinayete giden süreci. Böylece yine eski zamanlara kafayı takmış, orda saplanıp kalmış bir karakter yaratıyor yönetmen. O anlatırken, biz de o yıllara gidiyoruz. Pera Palas’ta yıllar önce yaşanan karmaşık aşk ve ihanet hikayelerini izliyoruz. Hikayenin sürükleyiciliğinde bunun bir cinayet hikayesi olduğunu unutturuyor yönetmen; birkaç hayatın bir otelde kesişmesinin tuhaf ve akıcı durumları var kadrajda. Halil Ergün, Hülya Avşar, Güler Ökten’in dışında otel; “tüm sırları içine gömen” başrol oyuncusu aslında. Filmde Birol Ünel’in kısa ama etkileyici performansı da görülmeye değer!

2008’deki *Yengeç Oyunu*’nu ise, Türkiye’de yargı sisteminin kadına bakışındaki kronik hastalığı irdeliyor. Her ne kadar yaklaşık 100 yıl öncesinde öldürülen bir kadının davası üzerinden gelişse de, kadını “mahalle namusu için öldürmeyi” haklı gören zihniyet (belki de 100 yıl öncesinden daha etkin olarak) hala sosyal hayata, ikiye bölünmüş toplum ahlakına ve doğal olarak yargı sistemine hakim. Bu düzlemde yine toplumun günlük hayatını direkt etkileyen sosyal meselelere bakmayı sürdürüyor yönetmen.

2011’e çektiği *Görünmeyen* ve *Beni Sev* filmleriyle ilgili ise Özgentürk şöyle diyor: “Aslında *Görünmeyen* filmi çatısı altında iki film yaptım. Aynı hikayeyi iki ayrı yapıda yorumlamak istedim. İki ayrı yorum, iki ayrı montaj, farklı dramaturji, farklı sahneler ve farklı bir sinema diliyle ortaya iki ayrı film çıktı.

Aynı oyuncular ve aynı mekanlarla iki ayrı film ortaya koydum. *Görünmeyen* (2011) filminde Bela Bartok'un 1936 yılında Anadolu'da yaptığı gezi üzerine kurduğum hikayede Bartok'u çevresindeki karakterlerle birlikte işledim. *Beni Sev* (2011) filminde ise ise bugünün iki genç insanının, tutkunun yaraları içinde sıkışmışlığını anlatmaya çalıştım. Araştırmadım ama dünya sinema tarihinde ilk defa aynı hikayenin iki farklı yorumuyla yapılmıştır.(5)".

Tüm bunlarda, Ali Özgentürk sinemasının ilk dönem filmleri, 1980 darbesinden sonraki Türkiye sinemasının en özgün örnekleri arasında. Dönemde yükselen sosyal gerçekçilik içinde, konuya yaklaşımı ve özgün sinema diliyle 'yönetmen sineması' kavramını gerçekleştiriyor Özgentürk. *Hazal* (1975), *At*(1981) , *Su Da Yanar* (1987) gibi yakın tarihe ait filmlerin hala güncelliğini koruması da onları daha izlenir kılıyor. *Çıplak* (1992) ve *Kalbin Zamanı* (2004) da Türkiye sinemasının, içerikle bütünleşen deneysel biçim ve özgün anlatım tekniği adına nasıl örnekler verdiğini görmek açısından izlenmeye değer. İsmi popüler olup sinema adına pek bir şey yapmayan dönemdaşlarının yanında Ali

Özgentürk filmleri, sinemanın o dönemleri için nadir bulunan örnekler barındırıyor.

(1) Tokyo, Venedik, Manheim, San Sebastian, Lahey, Antalya, Sao Paolo Film Festivalleri, yönetmenin ödül aldıklarından birkaçı.

(2) *At* (1981), *Bekçi* (1986), *Su Da Yanar* (1987), *Balalayka* (2000) filmlerinin senaristi Işıl Özgentürk'tür.

(3) Odessa Steps sekansında 120 basamaklı yerden insanların koşarak kaçışı gerçekte yaklaşık 1 dakika sürecekken; Eisenstein, kamera ve montaj tekniğiyle gerçek yön duygusunu zayıflatır, sahnenin kaosunu ve dramatik etkisini artırır; sonuçta sekans 6 dakika civarındadır. 'Öznel zaman algısı' yaratılmaktadır ekranda; 'o an orada olanlar için geçmek bilmedi' demeye çalışır.

(4) Semih Kaplanoğlu, *Süt* (2009) filminde madenci şapkası ışığını; Nuri Bilge Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2001)'da araba farlarını kameraya tutmuştu.

(5) hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/18802702.asp.

Can Sever

Yeni Türkiye Belgeselleri

Yeni Türkiye Belgeselleri Paneli
29 Kasım Perşembe 18:00'de
Yönetmenlerin katılımlarıyla
gerçekleştirilecektir.



Türkçe Peki

Yönetmen: Murat Bayramoğlu
2012/Türkiye/Kürtçe-Türkçe/27'

"Annem hala çok üzüldüğünde ve mutlu olduğunda Kürtçe'ye dönüyor"

Türkçe:Peki

Son 20 yılda merkezine hikayenin yanı sıra sinematografik özellikleri de alan belgesel filmlere bıraktığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda önceleri sinemanın üvey evladı olarak algılanan belgesel sinemanın yerini kendi dramatik yapısı, kurgusu ve diliyle Yeni Türkiye Belgesellerinin aldığını söylemek yanlış olmaz. Murat Bayramoğlu'nun *Türkçe: Peki* (2012) isimli henüz yeni doğmuş, ilk aylarını yaşayan belgesel filmi de bu bağlamda ele alabileceğimiz bir belgesel film. Yönetmen 1971 doğumludur ve ihtisasını Londra Guildhall Üniversitesi İletişim Bilimleri Ses ve Görüntü Yapımı Bölümü'nde tamamlamıştır. Bu zamana kadar kısa film ve belgesel sinema alanında çalışmaları bulunmakta. Yönetmenin filmleri sırasıyla *After Brighton* (1997), *Düğüm* (1998), *Ekmek ve Gül* (2000), *Yol Ayrımı* (2001), *Suluk* (2002), *Su* (2003), *Çıplak* (2003), *Hasret* (2006) ve *Türkçe: Peki* (2012)'dir.

Bayramoğlu'na "Bir başarı hikayesi mi yoksa trajedi mi çekiyorum diye düşündüm" dedirten filmi *Türkçe: Peki* bir dilin farklı kuşaklardaki taşıyıcıları arasındaki iletişimsizliği merkezine alan bir belgesel film. Kürtçe'nin yasaklanışının yarattığı kuşaklararası iletişimsizliği filmde birbirlerini anlamadıkları için iletişim kuramayan nine ile torun hikayesi üzerinden dile getiren yönetmen aslında anadil yasağının somut bir sonucunu olağan yalınlığı ile gözler önüne seriyor. Nurcan Baysal'ın artık yaşamının kıyasına gelmiş ninesini belki de son ziyaretinin ardından geriye bu nine-torunun hiçbir zaman kuramayacağı bir bağ ve kaybolan yıllar kalır. Nurcan'ın annesinin ya da akrabalarının aracılığı ile kurulmaya çalışılan bağ çok basit kaçır; nine ile torun birbirlerine dair çok az şey bilirler, çok az duyguda ortaklaşırlar. Öyle ki Nurcan belgesel boyunca ninesine "Hadi bir şarkı söyle bana nene" diyerek müziğin evrensel diliyle bir ortaklık kurmaya çalışsa da trenin artık kaçtığının da farkındadır. İşte bu farkındalık ile çocukluğunu ve gençlik yıllarını dil üzerinden yeniden gözden geçiren Nurcan'ın hikayesi, oluyor *Türkçe: Peki*.

Belgesel filmin bir başka dikkat çeken özelliği çekimleri oldu. Hem görüntü kalitesiyle hem de araya konulan plastik malzeme diyebileceğimiz görüntülerin varlığı ile belgeselin yalnızca hikaye üzerine odaklanmadığını aynı zamanda sinematografik açıdan da belli dertlerinin olduğu anlayabiliyoruz. Arabanın içerisinde görebildiğimiz Diyarbakır şehrinin görüntüleri, Nurcan'ın çocuklarıyla birlikte yaşadığı evin görüntüleri ve ninenin yaşadığı evin görüntüleri ile sağlanan üçlü kombinasyon sanki dilin yarattığı o muğlak durumun da kombinasyonudur. Bir tarafta unutulmuş bir dilin yalnızlaşan mekanı, bir tarafta arada kalmış bir şehrin ne Türk ne Kürt hali ve bir diğer taraftan ninenin evine tamamen zıt bir sürü eşyası ve hayat doluluğu ile Nurcan'ın evi; dil ekseninde "nine-anne-torun" üçlüsü ile paralellik kurdurdu bana. Bu yüzden yönetmen ısrarla mekan çekimlerine önem vermiş gibi sanki...

Mükemmel Türkçesi ile öğretmenlerinden aferinler alan, Kürtçe bilip konuşabileceğine ihtimal dahi verilmeyen, Kürt olduğunu bildiği halde Kürt olmak istemeyen genç kız Nurcan'ın, yıllar içerisinde bir başarı hikayesine mi yoksa trajedisine mi tanık olduğumuzun cevabını ise pek sevgili izleyicilerine bırakıyor yönetmen...

Demet Altun

Gerçekleri Yazdım-Lice Defterleri

Yönetmen: Ersin Çelik

2012/Türkiye/Kürtçe-Türkçe/41'

Lice Defteri, Gerçeği Yazdım, yönetmenliğini Ersin Çelik'in üstlendiği 2012 yapımı bir belgesel filmidir. Belgesel Lice halkından biri olan ve uzun yıllar bu yörede muhtarlık yapmış 83 yaşındaki Ahmet Tektaş'ın 1945 yılından itibaren yazdığı hatıra defterlerini odak noktası olarak almaktadır. Ahmet Tektaş'ın günlüğü kendi deyimiyle "yazma merakından ve hatırlamayı sevmesinden" ortaya çıkan ve günümüzde arşivlerde yer ayrılması gereken somut kanıtlardan biri. 1975 yılında Diyarbakır, Lice'de meydana gelen büyük ve yıkıcı deprem felaketini, Kürt meselesinin en ateşli dönemlerinden olan 90'lı yılları birinci ağızdan ve objektif sayılabilecek bir dille anlatan bir defter, belki de bir tarihi kaynak.

Yeni Türkiye Sineması'na dair belgesellerin ve Kürt filmlerinin artışta olduğu bu dönemde Lice Defteri birinci derece tanıktan anlatılan hikayesiyle, çeşitli yazılı ve görsel destekleriyle Kürt sorununun iki karşı cephesinden olan insanlar için de eşit inandırıcılıktadır. Ahmet Tektaş günü gününe aldığı notlarda 1975 yılındaki büyük Lice depreminde halkının yaşadığı zorlu günlere, dönem hükümetinin tutumuna, Demirel'in ağzından verilen ancak gerçekleşmeyen sözlerle dikkat çekiyor. Yardıma muhtaç olan halkın ilerleyen sürede derdine çare bulmanın aksine devletin sert yaptırımlarını, yıkımlarını ve köy boşaltmalarını kendi ailesinin ve arkadaşlarının anılarıyla gözler önüne seriyor. Dönemin ana hatlarını çizen ve Türkiye'nin Kürt siyasetinin temelini oluşturan bu olaylara dair notlarının yanında, ana meseleyi besleyen küçük ve ilginç olaylara dair anekdotları da dikkat çekiyor. 4 köylünün öldürülmesi olayları, şoförlük yapan bir köylünün suçsuz yere 27 kurşunla öldürülmesi, asker baskınlarında yaralanan ve öldürülen sivil halka dair bilgiler açık bir şekilde görülüyor. Ve kendisinin bu hatıra defterinin içeriği ve devlet karşıtı tutumu nedeniyle askerle birebir yaşadığı olaylar hatırlanması ve olayın içindeki kişilerce irdelenmesi gereken detaylar olarak kendini gösteriyor.

İnsan doğasında neşe ve kederin bir arada bulunduğuna dair örnekler Ahmet Tektaş'ın defterinde de dikkat çekiyor. İç savaş sürerken, köye korku hakim iken ve halkın nerede yatacaklarına ve sabah ne halde uyanacaklarına dair kesin bir fikirleri yokken dahi yapılan düğünlerin, şuan silah sesleriyle uyuyup uyanmaya alışmış çocukların doğumlarının halkta yarattığı sevinç de içeren defteri günümüzde köyüne okuyarak tarihi bir belge olmasının yanı sıra, güzel anıları da hatırlatan bir kaynak olarak kullanıyor. Yöre halkının yaşadığı yıpratıcı günleri ve Lice Defteri'nin bir görsel eser haline gelmesinin kendine ifade ettiği anlamı filmde şöyle belirtiyor Ahmet Tektaş: "20 yıl, 50 yıl önce biz Kürtler köle gibiydik. Ancak bugün öyle değil. Bugün her şey ispatlıdır".

Aynı zamanda haberci ve gazeteci olan yönetmen Ersin Çelik filmi birçok yerel ve uluslararası platformda gösterime sunuyor. Film, Amed 'de (Diyarbakır) 20 - 26 Mayıs 2012 tarihleri arasında yapılan *2. Film Amed Belgesel Film Festivali*'nde proje destek ödülüne layık görüldü. 1001 Belgesel Film Festivali kapsamında İstanbul başta olmak üzere çeşitli şehirlerde gösterildi.

Işık Önal

Yönetmen: Ebubekir Çetinkaya
2012/Türkiye/Türkçe/53'

Türkiye, ataerkil kültürün keskin sınırlarla belirlediği toplumsal cinsiyet rollerinden beslenen erkek iktidarının egemenliği altında ve bilindiği gibi bu iktidar sürekliliğini, dayattığı değerlerin aile kurumu tarafından yaşatılmasına borçlu. Aileye atfedilen kutsallık, işte buradan ileri geliyor ve bir sonraki adımda devlete atfedilen kutsallığın dayanağı oluyor. Hepimiz aile yaşamının en büyük mutluluğu getireceğine inandırılarak büyüyüyoruz. Her ne kadar bundan kaçınmaya çalışsak da, zihnimizdeki aile resmiyle hiç uyuşmayan olaylara tanık olduğumuzda, bu olayların münferit olduğu masalı anlatılıyor bize. Halbuki yaşananlar kültürden bağımsız değil; tersine bu kültürün doğurdukları. Zira büyük çaplı mağduriyetler yaratan bu olayların failleri, iktidarın şiddeti meşrulaştırmasından güç alıyor.

“Aile içi taciz ve tecavüzü duymak, görmek ve haberdar olmak, istemediğimiz bir gerçeklik. Filmde 5 kişi yüksek sesle bu istenmeyeni yaşadıklarını söylüyor.”(1) Yönetmen Ebubekir Çetinkaya, 49. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali’nden belgesel kategorisinde jüri özel ödülüyle ayrılan ikinci filmi *Yuva*’nın aile içi şiddet ve cinsel istismarı görünür kılmak adına üstlendiği sorumluluğu bu sözlerle dile getiriyor. Film, ataerkil kültürün içinde “yuva”lanmış tüm baskı unsurlarını bu kültürün temelini oluşturan aile bağlamında ele alıyor.

Geniş oturma salonları, dantel örtüler, çay fincanları, duvara asılan tablolarla orta sınıf aile imgesini filmde yeniden oluşturuyor Çetinkaya, bu imgeye serilen örtüleri, kapalı kapıları ve kilitli duran çekmecelerin üstüne fırlatılan anahtarları da ekleyerek. Gerçeğin sistematik bir biçimde sır haline getirildiği, görmezden gelindiği, yok edilmeye çalışıldığı bir toplumda mağdurun en büyük suçlu haline getirilmesi, *Yuva*(2012)’nın kendisine mesele edindiği başlıca sorun. Belgesel konu olan, aile içi şiddet ve tacize maruz kalmış beş kişinin ortak noktası ailenin bu gerçeği bilen diğer üyeleri ve/veya devletin kurumları tarafından, başlarından geçeni saklamaya ve kendilerini suçlu olarak görmeye zorlanmış olmaları. Böylece film, kültürün gösterdiği şeylerden ziyade sakladığı şeylerce tanımlandığı gerçeğini ortaya koyuyor. Ne var ki salt beş mağdurun anlatısı bile pek çok gizli mağdurun varlığına işaret ediyor. Hatta belki de dinlediğimiz beş kişinin yüzlerinin gösterilmemesi, mağdurların korunmasının yanında sayısız kişinin onlarla ortak bir yazgıyı paylaştığının izleyicilerce farkına varılmasını sağlıyor.

Mağdurlardan birinin başından geçenleri tarif ederken “devlet sırrı” tanımını kullanmasıyla iki kuruma atfedilen benzer kutsallık arasında bağ kurmak mümkün. Kendi istediği dili, kimliği, inancı, cinselliği dayatan devlet de kendi oluşturduğu büyük aile olan toplumda faillerle aynı noktada duruyor. Anlatılan olaylarda savcılar tacize uğrayanları tehdit ediyor, devlet sığınmacıların korunma taleplerine duyarsız kalıyor, failler “namus” uğruna kollanıyor. Erkek mağdurun dediği gibi, baskın kültür kendi ahlaki sınırlarını dayatıyor ve bu sınırlar içerisinde kadınları ve eşcinselleri, susmak ve cezalandırılmaktan farklı bir yazgı beklemiyor.

Yuva(2012) filmiyle Ebubekir Çetinkaya, izleyenleri aile içi şiddet ve tecavüze tanık ediyor ve izleyenlere rahatsız seyirler diliyor, bu tanıklığın da sırt çevirmeyle sonlanmamasını umarak. (2)

(1), (2) <http://www.evrensel.net/news.php?id=23820>

Eylem Taylan

Ben Uçtum Sen Kaldın

Yönetmen: Mizgîn Müjde Arslan
2012/Türkiye/Kürtçe-Türkçe/81'

Ben Uçtum Sen Kaldın(2012), henüz 31 yaşındaki Mardinli yönetmen Mizgîn Müjde Arslan'ın yönetmenliğinin yanı sıra yapımcılığını da -Hüseyin Karabey ile beraber- üstlendiği bir biyografik-belgesel. Filmin ilk gösterimi, savcıya yapıyor: Bu filmin çekiminden hemen sonra, çekimler için gittiği Mahmur'dan dönen Müjde Arslan KCK Soruşturması dahilinde göz altına alınıyor. Filmi sorgulamayı yapan savcı da izlemek isteyince, ilk gösterim savcılıkta gerçekleşiyor.

Hikâye, Mizgîn'i birkaç aylıktan bırakıp dağa çıkan ve PKK'ya katılan ancak Mizgîn 17 yaşına bastığı sıralarda bir çatışmada ölen Ahmet Arslan'ın, nâm-ı diğer Kemâlê Sôr'un (Kızıl Kemâl) yani Mizgîn Müjde Arslan'ın babasının hikâyesi. Hikayenin izlenirliğini artıran başarılı bir kurgusu var filmin. Kopukluk yaşamıyorsunuz aksine merak ediyorsunuz. Sıkmayan ve didaktizme boğulmayan bir belgesel –ki bu belgeseli bir politik araç olmaktan uzaklaştırıyor, kurtarıyor.

Mizgîn Müjde Arslan'ın siyasi kimliğinin üzerinden değil, çok vicdani bir noktadan şekilleniyor. Yani film bütün politikliğine rağmen, özünde çok bireysel ve vicdani bir kaynağa sahip. Bir arayış ile başlıyor her şey. Babasını arayan bir kızın hikâyesi anlatılıyor. Ancak bir yandan da yöre halkının dağ ile ne derece içli dışlı olduğunu, yaşadığı şartları gözler önüne seriyor.

Peki, film bu anlamda ne kadar başarılı? Yöre halkının diğer bölgelerden kopuşunu bütün çıplaklığıyla ortaya koymada gerçekçilikten uzaklaşmıyor. Öte yandan, filmin tanıtım yazısından anlayabileceğimiz üzere, Mizgîn Müjde Arslan'ın esas amacı babasının hikâyesinin peşinden giderken bir yandan da Güneydoğu'da senelerdir akan kanın sebeplerini ortaya sermek. Ancak devlet baskısı hariç hiçbir somut sebebe (Güneydoğu'nun sınıfsal durumu, ağa – köylü çatışması, Ortadoğu'nun jeopolitiği gibi) değinilmemesi, filmi fazlasıyla mikro bakışlı ve sübjektif yapıyor. Diğer taraftan bu demek değil ki film başarısız. Belki eksik ve çok dar bir çerçeveye sahip, fakat yine de gerçekçiliği ve hikâyenin çekiciliği ile genç yönetmen izleyenlerin ilgisini 80 dakika boyunca kaybetmiyor.

Son olarak, film boyunca en çarpıcı sahne ise benim için 7. dakikadaki (kurgulanmamış) bir sahneydi. Mesaj vermek amacıyla değil de, gerçek bir acıyı ve arayışı izletmek amacıyla çekilen bu filmin tek mesajıydı o dakikada arkadan geçen Galatasaray formalı çocuk. Biz, biziz işte, diyor *Ben Uçtum Sen Kaldın*(2012). Mizgîn'in kayıp babasının hikâyesini izlerken, Mizgîn'in ve ailesinin nasıl acılar çektiğini yüzlerinden okuyorsunuz. İdeolojik ve politik konumlanışınız ne olursa olsun; kayıtsız kalamayacağınız bu sahne, sizi tüm eksiklerine rağmen bu durumu insani yönden değerlendirmeye sevk ediyor. Burada bir haklı ya da haksız yok, sadece bir durum var. Yönetmen, ülkenizi bir beden olarak düşünebilmenizi ve bu bedenin bir uzvunu çalışmaz halde bırakan sistemin hatalarını görebilmenizi sağlamayı başarıyor.

Ben Uçtum Sen Kaldın(2012), sorunlara yalnızca etnik ve üst yapısal bir gözle bakması açısından eksik fakat bölge halkının duygularını yansıtmadaki başarısıyla takdire şayan bir belgesel film. Silahların gölgesinde darmadağın olan ailelerden sadece biri de olsa, Mizgîn Müjde Arslan'ın ve ailesinin hikâyesi insanın yüreğini titretmeye yetiyor.

Onur Bayrakçeken

Dosya: Film İçinde Film



Mayıs Sıkıntısı - Bakış ve Gerçeklik

Film çekme pratiğinin temelini oluşturan öge bakıştır. Bu bakış, filmin yaratıcı gücü olan yönetmene aittir. Yönetmenin bakışı gerçekliğe dair belli bir iddia taşır. Görüntünün izleyiciyle konuşmasını sağlayan yönetmenin bakışdır ve görüntü yalnızca onun istediği dilde konuşabilir. Yönetmen bakmak istediği yeri seçer, böyle yapmakla da görülebilecek diğer tüm alanları kadraj dışı bırakmış olur. Pascal Bonitzer, bu 'dikta'yı' açıklarken, ekranın yalnızca görmemizi sağlayan beyaz ve dikdörtgen dayanak olmadığını; aynı zamanda, adının da gösterdiği gibi bizi gerçeklikten gizleyen bir "perde" olduğunu söylemekle perdede ket vurulmuş gerçekliğe işaret eder(1). İzleyicinin filmle kurduğu ilişkiyi, ona gösterilenlerden çok ondan gizlenenler belirler. İşte ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba'yı* 1997'de çeken Nuri Bilge Ceylan da ikinci uzun metrajı *Mayıs Sıkıntısı*(1999)'nda ilk filmini çekme deneyimini konu edinirken bu deneyimde açığa çıkan bakışın gerçeklikle ilişkisini sorguluyor. Bu sorgulama hem bir kurmaca eser olarak filmin kendisi içinde hem de bu kurmacanın ihtiva ettiği kurmaca film bağlamında yapıyor.

"Sahnelerinde kameranın tanıklığının yarattığı manipülasyon etkisine rastlamak mümkün"

Çocukluğunu geçirdiği kasabaya film yapmak için gelen yönetmen Muzaffer, *Mayıs Sıkıntısı*(1999)'nın merkezinde yer alan karakter ve Ceylan'ın perdedeki temsili. Film, Muzaffer'in *Kasaba*'yla pek çok benzerlik taşıyan kendi filmini çekme sürecini takip ederken izleyiciye de yönetmenin bakışıyla meydana gelen gerçeklik algısını sorgulama imkânını veriyor. Bir filmi izlemekle filmin yönetmeninin konu edindiği nesneye ilişkin izleniminden fazlasına vakıf olamamamız, yönetmenin sorumlusu olduğu bu gerçeklik algısının sorunlu tarafını ortaya koyuyor. Bu noktada Muzaffer'in anne ve babasına ait eski görüntülerin izlendiği sahneyi anımsamak gerek. Anne ve baba, ekrandaki hallerine yabancıdırlar. Zira seyrettikleri kendileri değil, kendilerine Muzaffer tarafından doğrultulan bakışın izlenimidir. Ne Emin ne

de Fatma görüntülerdeki kadar mağrur ya da hüznüdür. Şiirselliği görüntülere kazandıran taşra yaşamından ziyade bu yaşama yönetmen Muzaffer'in yönelttiği bakıştır.



Bakış, nesnesine anlam yüklemenin yanında onu değiştirebilir de. Abbas Kiarostami'nin *Yakın Plan* (*Nema-ye Nazdik*) filminin duruşma sahnelerinde kameranın tanıklığının yarattığı manipülasyon etkisine *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer'in yaptığı sınıf çekimlerinde rastlamak mümkün. Yönetmenin gözünün varlığı, gözlenen öğretmen ve öğrencilerin doğallıktan uzak tavırlarının nedenidir. Elde edilen bu sınıf görüntüsü ilk bakışta bir sınıfın nasıl olabileceği hakkında günlük deneyimlerden elde ettiğimiz fikirlerle çelişmez gözükabilir. Ancak öğretmenin öğrencilerine karşı, sınıfta bulunan gözlemciyi göz önünde bulunduran nazikliği -ki bu naziklik, o sıralarda daha önce oturmuş olanlara müfettişlerin sınıf ziyaretlerini hatırlatır- ve öğrencilerin tedirginliği bakışın etkisini ele verir. Muzaffer'in arkasında, bakışın dışında kalan çocuk değişime direnebilmiştir. Ne var ki bu direniş yönetmenin temsildeki iktidarı tarafından asla görünür kılınmaz, dolayısıyla da önemsizdir. Muzaffer arkasını dönmediği sürece nesnesi kendini açığa çıkarmaz. Bu yüzden yönetmenin gerçeği yakalama çabaları boşunadır. Kaplumbağa bile Muzaffer'in bakışıyla karşılaştığında kabuğuna çekilir. Yalnızca Muzaffer uyuduktan ve bakış ortadan kaybolduktan sonra çıkar kabuğundan. Bir anlamda sinemada gerçeği yakalamaya yönelik bu beyhude çabaların toplamının

perdeye yansımaları olan *Mayıs Sıkıntısı*(1999), bu sonuçsuzluğun bilincinde olmakla birlikte uğraşlarını sürdüren yönetmeni Sisyphus’la aynı kaderi paylaşan bir kahraman gibi tasvir ediyor.

“ Film bir yandan Muzaffer’in çektiği filmdeki bakışı ifşa ederken diğer yandan film içindeki filmin dışındaki katmanda kurmacaya yeni bir boyut da ekliyor”

Mayıs Sıkıntısı(1999)’nda film çekme deneyiminin kendisini de mesele ediniyor Nuri Bilge Ceylan. Bunu film içinde *Kasaba*’yı yeniden çekerek yapıyor. Ceylan gibi Muzaffer de filmini oluşturma sürecinde tek bir kişiyle çalışıyor, oyuncu olarak kendi annesi ile babasını kullanıyor ve yapım aşamalarından anlaşıldığı üzere filminin merkezine insan-doğa



etkileşimini oturtuyor. Takip ettikleri rotadan asla ayrılmayan, taşranın “sorumluluk sahibi” insanları için sinemanın ne kadar yabancı bir dünya olduğunun tecrübesi, anne ve babasını filmde oynamaları için ikna etmeye çalışan Muzaffer’e olduğu kadar Ceylan’a da ait şüphesiz ki. Bunun yanında kasabanın tekdüzeliğinden bunalıp bir anda bir film noir dedektifini taklit etmeye başlayan ya da elinde kamerayla saatlerce kaplumbağa görüntüsü yakalamaya çalışan Muzaffer’in ki gibi Ceylan’ın yönetmenliği de bu tekdüzelikten kurtulma isteğinin bir sonucu olarak tezahür ediyordur belki de.

Mayıs Sıkıntısı(1999)’nın Muzaffer’in filminden ayrı gerçekliğinde de Ceylan’ın ilk filminden izlerle karşılaşırız. *Kasaba*’daki idealist baba ve yaşadığı dar çevreden kurtulmak isteyen Saffet gibi karakterler Ceylan’ın ikinci

filminde de kendilerine yer buluyor. Böylece bakış, film içinde film temasının kullanılmasıyla filmin oluşturulma sürecine iki kez etki etmiş oluyor. Film bir yandan Muzaffer’in çektiği filmdeki bakışı ifşa ederken diğer yandan film içindeki filmin dışındaki katmanda kurmacaya yeni bir boyut da ekliyor. Bu katmana hakim olan Muzaffer’in bakışı değil, Ceylan’ın bakışı ve bu bakış -sinema filmlerinde eşine az rastlanır bir biçimde- izleyicinin kendisinin varlığından haberdar olması için elindeki bütün olanaklardan yararlanıyor. Film kimi zaman Muzaffer’in bakışını açığa çıkarma yoluyla Ceylan’ın bakışının mevcudiyetini hatırlatıyor izleyiciye, kimi zaman da dış katmanı oluşturan kurmacanın izleyicilerce farkına varılmasını sağlamak amacıyla bu katmanda da *Kasaba*’nın olay örgüsüne ve karakterlerine yer veriyor.

Mayıs Sıkıntısı(1999), otobiyografik özellikler taşıyan bir film olmanın ötesinde sinemanın sunduğu gerçeklik üzerine bir meditasyon ve yönetmenin eseriyle girdiği hesaplaşmanın ürünü. Ceylan, film içinde film temasını; bakışın sinema filmi üzerindeki iktidarını afişe etmek, bakış tarafından üretilen gerçeklik söylemini detaylı bir sorgulamadan geçirmek için kullanıyor. Biz izleyicilere de her sinema filmiyle kurduğumuz ilişki sırasında bu sorgulamanın bir benzerini yapmak ve filme içkin olan bakışın gerçeklik iddiasına kapılmadan önce bize gösterilenlerle bizden gizlenenler üzerinde etraflıca düşünmek kalıyor.

(1) Bonitzer, P. Bakış ve Ses. Çeviren: İ. Yasar. Metis Yayınları, s. 13.

Eylem Taylan

La Nuit Americaine - Komik, İçten, Aktivist.

“Film için adamı bırakırım, ama adam için filmi asla.”

Truffaut’nun 1973 yılında çektiği bu film aslında bir filmin filmi, kameranın arkasına kameradan bakan bir yapıt. Seyirciyi daha ilk dakikada etkileyen bir film. Açılış sahnesi, doruk noktası; hatta bir nevi kırılma noktası gibi görünüyor. Seyirciyi filmin içine almaya başlayan bu sahne birden Truffaut’nun kendi görüntüsü ile kesiliyor ve o an seyirci setin, figüranların ve kamera arkasının farkına varıyor. Fakat artık seyirci öyle bir hikayeye bulaşmış oluyor ki, tıpkı oyuncular gibi ikileme düşüyor ve çırpınıyor. Çünkü her zaman seyirci filmi bir restoran yemeği olarak görüyor, hazır ve enfes halde önüne servis edilen nimet olarak. *Amerikan Gecesi (Le Nuit Américaine, 1973)*’ı izlerken ise seyirci mutfığa davet ediliyor; tüm o yapım ve servis aşamasına maruz kalıyor. Oyuncuların yaşadığı zorlukları ilahi bakış açısının belki bir negatif özelliği olarak hissediyor ve işte tam burada o nefret aşk ikilemine düşüyor. İlerleyen sürede mutfığın havasız kalan ortamına: oyuncuların karpislerine, duygusal değişimlerine; yapımcının olur olmaz işe karışmalarına seyirci çok fazla maruz kalınca kendini bir tiyatro sahnesinde hissediyor ve absürd bir kara komedinin içine düştüğünü düşünmeye başlıyor. Öte yandan filmdeki oyunculara gerçeklik kazandırmak için Truffaut, karakterlerinin özel hayatlarının altını çiziyor fakat bu eylemi defalarca ve üstün körü yapınca ortaya temelsiz bir hikaye bolluğu ortaya çıkıyor. Fakat bu bollukta gördüğümüz tek ortak yan; oyuncuların filmleri bir iş olarak gördüğü, bu işi de kolay bir şekilde bırakabileceklerine dair oluyor. Bu durum seyirciyi sinemanın materyal dünyasını gösteriyor. Truffaut tüm bunlarla aslında seyirciyi koltuktan kaldırıyor ve ışın içine sokuyor. Bu sayede de seyirciyi farklı bir deneyim kazandırıyor, seyircinin dikkatini alışık olunmayan bir şekilde çekiyor.

Truffaut’nun filmin içindeki filmde yönetmen olarak ve Truffaut’nun alter egosu unvanını almış olan Jean-Pierre Léaud’nun baş

karakterlerden biri olarak karşımıza çıkması istem dışı olarak acaba bir gerçek hikayenin kamera arkasını mı izliyoruz sorusunu akla getiriyor. Bu benzerlik bu kadarla da kalmıyor, yönetmen asistanı rolünde izlediğimiz Jean-François Stévenin de birçok filmde Truffaut’nun asistanı olarak yer alıyor. Truffaut’nun böylesine benzer, rahat ve özdeşleşmiş bir ortam yaratması filminin samimiyetini bir kademe daha arttırıyor. Çünkü bu rahatlık oyunculara ve mekana geçiyor, sonuçta gerçek bir film seti ve kamera arkası koşuşturması ortaya çıkıyor. Bu koşuşturmacada ön planda olan oyuncuların aslında ne kadar az iş yaptığını (hatta bazen yapmadığını) diğer yandan hiç görmediğimiz insanların nasıl canla başla çalıştıklarına şahit oluyoruz. Bunun en güzel örneği ise filmin her anında sıkı çalışan Joelle’in, Liliane’nın bir dublör ile filmde kaçtığını öğrendikten sonra kurduğu cümlede görüyoruz: “Film için adamı bırakırım, ama adam için filmi asla”.

‘İnsan’

Filmin arka planda hep bir insan olgusu bulunuyor. Bu insan bazen seviyor, aldatıyor, üzüyor bazen de anlamaya çalışıyor, öğüt veriyor, kaçıyor.

Alphonse karakteri Liliane’na aşık ve onun, hatta genelleme yaparak tüm kadınların, gerçekten sihirli olabileceğini düşünüyor. Film boyunca “kadınlar sihirli mi” sorusuna cevap arıyor. “Hayır değildirler, bir kadının “ben çok insan tanıdım” demesi, çok erkek ile yattıkları anlamına gelir.”, “bazıları, ama hepsi değil.”, “kadınlar değil, bacakları sihirli!”. Cevapları duyuyor fakat dinlemiyor, sevdiği kadın kaçınca kadar. Alphonse’nun sevdiği kadın kaçınca kadar gerçek tepkisini ve düşüncesini öğrenemiyoruz tıpkı filmin içindeki filmde yani “*May I Introduce Pamela*” filminde oynadığı karakterin başına gelenler ve sonucunda olanlar gibi. Sonunda Julie’den “sihirli değiliz, sihirli olsaydık erkekler de sihirli olurdu. Herkes sihirli ya da değil.” cevabını alıyor ve Julie ile yatıyor,

Julie kocasına ihanet ediyor. Tıpkı oynadığı karakter Pamela gibi.

Truffaut aslında bariz bir şekilde fakat akıllıca filmdeki film ile filmi birbirine benzetiyor ve aslında gerçek hayatın da filmin de filmdeki filmin de sadece birbirinin birer illüzyonu olduğunu ifade ediyor. Yine karşımıza 'insanı' getirip bırakıyor. Ne kadar hayali olsa da bir parça gerçek olduğunu, ne kadar gerçek olsa da bir parça hayali olduğunu görürüz. Hatta Alphonse karakterini otobiyografik olarak ortaya çıkarıyor. Tüm bu gönül karmaşalarından sonra Truffaut'nun oynadığı Ferrand karakteri Alphonse'ya, farklı bir boyutta kendine bir tavsiye veriyor: "bak çocuğum, hiç kimsenin özel hayatı güllük gülistanlık değil. Senin ve benim gibiler ancak işimizle mutlu oluruz, filmlerimizle". Bu tavsiye Truffaut'nun kendisine, sonra da bize söylediği bir öz eleştiri kıvamında hissediliyor. Bir diğer yandan da Truffaut'da şairane bir mütevazılık görüyoruz. Oynadığı karakter yönetmen olsa da aslında ön planda olmayan ve sadece 'işleri' halleden bir karakter olarak sahne alıyor. Bir yandan bir yana koşarak etrafa çeki düzen veren, insanları sakinleştiren fakat hem mecazi hem de gerçek olarak sağır bir insanı oynuyor. Sette olanları 'duymuyor' sadece işini yapıyor geri planda kalarak. Ayrıca saygısını ustalara ince bir şekilde sunuyor, bu ustalar arasında Goddard, Hitchcock, Welles ve niceleri yer alıyor. Bu özveriye ve mütevazılığı Truffaut'da çokça görsek de diğer Yeni Dalga akımı yönetmenlerinde çok göremiyoruz. Bu durum da bizi belki de Truffaut'ya bir adım daha yakınlaştırıyor. Onu biz gibi bir 'insan' olarak görüyoruz.

Işıkcının Karısı

Film içinde film çekme tekniğini harmanlayan ve bize gerçek hayat ile film kurgusu arasındaki inceden de öte olan çizgiyi gösteren Truffaut gerçek hayattaki en büyük kuralcıcı ve ayrımcıcı filminde unutmuyor: 'toplumu'. Film ne kadar gerçekliğin yansıması olsa da filmde tabuları, önyargıları ve ötekileştirilmeyi bir kenara koyabiliyor yönetmen. Fakat gerçek hayatta buna gücü yetmiyor. Gerçek hayat ile kurgunun kesiştiği içi içe girdiği *Amerikan Gecesi* (*Le Nuit Américaine*, 1973)'ta da toplum bir yere kaybolmuyor; somutlaşıyor ve ışıkcının karısı olarak hep gözümüzün önünde, kadrain içinde oturuyor örgü örüyor. Kocasını bu 'ahlak yargılarından' yoksun yerde başıboş bırakmak istemiyor. Aslında film sektörünün ahlak yargılarına değil kocasına güvenmiyor fakat bunu kabullenerek cesareti tıpkı toplum gibi yok. Daha sonra Julie ve Alphonse'nun seviştiğini öğrenince sinir krizi geçiriyor, filme hakaretler ediyor fakat sonra 'kapı dışarı' ediliyor, tıpkı filmlerini çekerken Truffaut'nun tabuları ve 'ahlak yargılarını' kapı dışarı ettiği gibi.

Sonuç olarak Truffaut film içinde film çekme tekniğini kullanarak, gerçeklik ile kurgu arasındaki olağan benzerliğe ışık tutuyor ve aralarındaki ilişkiyi ortaya döküyor. Elbet tüm bunları kendi tarzına uygun, kendi stilinde; tabusuz ve kendi filmografisine bir belgesel tadında yaklaşıyor yapıyor. Bir nevi kendi döngüsünü tamamlayarak noktayı koyuyor.

Osman Karakulah

"Tıpkı bir romanın yazılabilmek için bir yazara ihtiyaç duyması gibi, bir rüya da o rüyayı görecek birine ihtiyaç duyar."

Thorsten Botz-Bornstein, *Filmler ve Rüyalar*

Film izlemek, çoğu kez farklı bir dünyaya yolculuk etmektir. Bazen hayallerinizin tam ortasında bulurken kendinizi, bazen hayatın içinden sıradan bir hikayenin içine de düşebilirsiniz, korkularınız, kabuslarınız gerçekleşip, beden bularak karşınıza da çıkabilir. Yönetmen, işte sizi hiç beklemediğiniz anda işin içine çekebilecek o bakışı bulan insan olabilir. Duygularınızı yönlendirmeyi seçebilir ve ya bakış açınızı ele geçirecek bir çekim yapabilir. Kamera, kameranın arkasındaki adama itaat eder ve siz onun göstermek istemediği hiçbir şeyi göremezsiniz. İzleyiciyi düşündürmekte isteyebilir, dinlendirmekte.

Cennet Sineması (Cinema Paradiso, 1988), filmler hakkında üç saatlik bir yolculuğa çıkarıyor sizi. Başlangıç noktasını tahmin edebiliyorken varış noktasını bulanık bırakıyor. Hikayesiyle, oyunculuklarıyla başarılı bir eser olduğu için o üç saat siz farkına varmadan geçip gidiyor. Giuseppe Tornatore; yönetmen olmanın, o kameranın arkasına geçmenin nasıl bir şey olduğunu göstermeye çalışırken film akıp gidiyor. Teknolojinin gelişimi (Alfredo'nun dediği gibi gelişme hep sonradan gelir.), sansürün yavaşça başka anlamlara bürünmesi, televizyonun ortaya çıkması gibi bir çok konuyu içinde barındırıyor. Katolik kilisenin baskısına, dönemin politik meselelerine değiniyor; savaşın yeni bittiğini fark edebiliyorsunuz. Film içinde bu detaylar sizi yormadan belleğinizde yer ediniyor. *Cennet Sineması (Cinema Paradiso, 1988)*'nin başarısındaki önemli noktalardan biri de bu olabilir. Filmde çok fazla içerikle karşılaşan izleyici, *Cennet Sineması (Cinema Paradiso, 1988)*'nin karşısından memnun bir şekilde ayrılabilir. Bu detayların filmin içine özenle yerleştirilebilmiş olması izleyicinin kafasını karıştırmıyor aksine hiçbirini göze batmıyor. Luchino Visconti,

Charlie Chaplin, Michelangelo Antonioni gibi önemli yönetmenleri; Sophia Loren, John Wayne gibi önemli oyuncularını gülümseyerek anımsıyorsunuz. Aynı filme defalarca giren insanların ezberlediği replikler, sinemada yaşanan o hayat; büyüyen çocuklar, aşık olan çiftler, açık hava sineması ile film nostaljik öğeler barındırıyor. Filmi bir bütün olarak düşünürsek, bir çocuğun büyümesinin ve sinemanın gelişmesinin paralel şekilde ilerlediğini görebiliriz belki.

Tornatore daha ilk sahneden *Cennet Sineması (Cinema Paradiso, 1988)*'nin sinema hakkında bir film olduğunu izleyiciye göstermeye çalışıyor. Deniz manzarasının tam ortasında duran bir kaseden geriye doğru düz çekim yaparak, film çerçevesinin içine bir çerçeve daha ekliyor. Filmin daha bir çok noktasında bu çerçeveyi eklemesine rağmen hepsi yerine o kadar oturmuş ki algınızı rahatsız etmiyor; aksine insanların sırtından ve ya bir pencerenin arkasından yaptığı çekimlerle hikayenin içinde olduğunuzu hissedebiliyorsunuz. Sanki sinemada uzun boylu birinin arkasında kalmış ya da bir yere saklanmış olanları gizlice izliyorsunuz



duygusuna kapılıyorsunuz.

Başarılı bir sinematografi örneği sayılabilecek ilk sahnenin bir başka alkış hak eden noktası hikayeyle çekimin bir bütünlük sağlamış olması. Annesinin ve kız kardeşinin bedeni, Toto'yu telefonla ararken pencereye doğru dönük şekildedir. Uzaklara bakışlarında, uzun zamandır Toto'yu beklediklerini görebilirsiniz.

Tornatore filmin bir çok yerinde kadrajın içine bir başka çerçeve koyar. Mesela bir pencere, bir kapı. Salvatore filmin içindeki gözlemcidir sizin için. Siz de filmin dışındaki gözlemci. Küçük bir çocukken perdenin arkasından izlediği filmde tutun da, ilk aşkının camının altında durduğu sahneye kadar. Alfredo'nun prensese aşık olan adamın hikayesini anlattığı sahnede de ikisi binanın çerçeve gibi oyulmuş bir kısmına otururlar, kamera hareket etmez. Filmin en güzel sahnelerinden biri olmaya adaydır bu sahne. Anlattığı hikaye de manidardır. Sonuca varmanın insanları doyurmadığı, hedefe giden sürecin daha zevkli olduğuna dair yaygın bir söyleme değinirler. Filmleri sonları için izlemezsiniz çoğu kez, izlerken hiç bitmesini istemediğiniz filmler de vardır. Herkes üzerinde bu cümlemin farklı izlenimler bırakacağı muhakkak.

Bir başka sahnede ise Alfredo (Philippe Noiret), Toto'ya filmin sinemada nasıl gösterildiğini anlatır. Eskiden makinelerin otomatik olmadığını, elle çevirmek zorunda olduklarını söyler. Filmlerin sessiz olduğu dönemleri hatırlar. Makineyi takip etmezse nitrat bazlı 35mm'lik filmlerin yanabileceğini ve aslında tehlikeli bir iş olduğu konusunda uyarır. Nitekim filmin ilerleyen kısımlarında *Cennet Sineması* (*Cinema Paradiso*, 1988)'da yangın çıkar, Toto onu kurtarsa da Alfredo gözlerini kaybeder. Sinemaya aşık bir adamın, bu görsel şölenin mahkum olmasına üzülürken kafanızda bir soru belirir: Görme yetinizi kaybettiğiniz zaman nasıl film izleyebilirsiniz ki? Alfredo daha öncede izlediği bir çok filmi, izlemeden de anlayabilip, kafasındaki fotoğraflarla sesleri birleştirmeye başlar. Yeni gelen filmleri ise yanındaki insanlar ona anlatırlar. Bilindik insanların bilindik hikayelerini anlatmak konusunda da Tornatore başarılı oluyor. Klasik bir dramatik yapı içerisinde ilerlemiyor. Bir ana karakter üzerinden ilerliyor gibi görünse de yan karakterler de oldukça başarılı.

Filmin içinde akıp giden hikaye, mekanla etkileşim içinde kalıyor. Yangın sonrası yenilenen Cennet Sineması, karakterlerinde hayatında değişiklikler olduğuna dair bir izlenim veriyor. Daha aydınlık bir çekimle, daha neşeli bir müzikle değişimi hissedebiliyorsunuz.

Değişen bu atmosferde her şey olduğu gibi devam etmez. Alfredo hayatını küçük bir sinemada harcadığını düşünür, durur. Başka türlü bir hayat nasıl olurdu bilemez. Hep izleyici rolünde kaldığını düşünür. Salvatore'nin de aynı hayatı yaşamasından korkar, onun hayallerini gerçekleştirip izleyici olmaktan kurtulmasını ister. Alfredo'ya bir daha geri gelmeyeceğine dair söz verip kasabadan ayrılan Salvatore ünlü bir yönetmen olur. İlk aşkının izlerini silememiş, her zaman doğduğu yeri özlemiş olan karakterimiz, Alfredo'nun cenazesine katılmak üzere geri döner. Zamanında dikkatsizce yapılandırılmış bir kağıdın ardında kalan gerçek tüm hayatını değiştirmiştir. İlk aşkıyla yeniden karşılaşır ama artık her şey için çok geçtir. Kasaba değişmiş, Cinema Paradiso yıkılmak üzeredir. Tüm hesaplaşmalarını yapar, Alfredo'nun ona bıraktığı hediyelerle geri döner. Küçükken üzerine çıktığı bir tabure ve isteyip alamadığı, filmlerin sansürlenmiş kısımları. Unutmak üzere bıraktığı her şey zaten değişmiştir.

Başyapıt sayılabilecek olan *Cennet Sineması* (*Cinema Paradiso*, 1988)'yu bitirirken Tornatore, müziğinde yardımıyla sizi duygusal bir atmosferin içine çeker. Küçükken isteyip, sahip olamadığı o sansürlenmiş kısımları izlerken bırakırsınız karakterimizi.

Berna Naldemirci

Kahire'nin Mor Gülü - Woody Allen ve Seyirci

"Film içinde film" temalı filmleri düşününce çok uzağa gitmeden, bir örnek beliriyor akılda. Geçtiğimiz senenin ses getiren filmi: *The Artist*. Ardından *8½*, *Cinema Paradiso* ve *Hugo* gibi "filmler hakkındaki filmleri" de gözden geçirince ortaya benzer bir tablo çıkıyor; filmleri anlatan filmler, yönetmenin sinemaya karşı beslediği aşkı seyirciyle paylaştığı bir mecraya dönüşebiliyor. Bir sinema salonunun hikayesi, bir filmin yapım aşaması veya bir oyuncunun film çekme süreci sinemayı yine sinemayla anlatmanın perdedeki tezahürü olabiliyor.

Aslında bu filmlerin sinema ile dolaylı veya doğrudan kurdukları duygusal bağlarını, lirik yönlerini veya sinemayı kutsayan taraflarını bir kenara bıraktığımızda ortaya incelenmesi gereken çok önemli bir nokta çıkıyor. Bu filmler "film içinde film" kurarak yönetmenin, oyuncunun, yaratılan karakterlerin ve seyircinin arasında oluşan bağları mercek altına alabiliyor.

"Filmleri anlatan filmler"i'n hem yönetmenin sinemaya olan bağlılığını ve tutkusunu teşhir edişinden hem de yönetmenden seyirciye uzanan süreçte bu öğelerin birbirleri ile ilişkilerini gözler önüne serişinden bahsetmişken konuyu bu noktada Woody Allen'a ve *Kahire'nin Mor Gülü* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985)'ne bağlamak yanlış olmaz diye düşünüyorum. Woody Allen'ın filmlerinde kendisinin sinema aşkından da öte sanata olan tutkusunun ve engin birikiminin izlerini gözlemek, kullandığı sanat ve sinema tarihine dair referansları takip etmek *Kahire'nin Mor Gülü* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985)'nü de izlerken hayranlık uyandıran bir Woody Allen filmine dönüştürüyor.

Allen'ın filmlerinde seyirci ile direk konuşarak kurduğu ilişki ise bu filmde başka bir boyut kazanıyor. Bu sefer dördüncü duvar yıkılmakla kalmıyor, filmin karakteri bu duvardan atlayıp oynadığı filmi tekrar tekrar izleyen güzel seyirci Cecilia'nın yanına kaçıyor. Woody Allen seyirciye her zaman beyazperdenin gerisinden hitap etse de bu sefer hayalindeki şey

gerçek oluyor ve sinema perdesini aşabilen bir oyuncu yaratıyor. Bu sayede filmin, içindeki film ile arasındaki sınır; seyirci ve karakter arasındaki engel ortadan kalkıyor ve hayalin gerçek ile iç içe geçtiği bir dünya sunuluyor. Yaşanan sorunlarla, sinema salonu işletmecisi ve seyirciler ayaklanıyor, yapım şirketi telaşa kapılıyor ve oynadığı karakterin canlanmasıyla adeta bir ikizinin daha ortaya çıktığını öğrenen oyuncu dehşete düşüyor. Tam da bu noktada film çok ince bir mizah çizgisinde ilerlemeye başlıyor. Yapımcının para odaklılığı, oyuncuların kaprisi ve rekabetleri ve de oyuncu ile canlandırdığı karakter arasındaki çekişme nükteden bir dille anlatılıyor.



Film İçinde Sinema Salonu

Film ile seyirci arasındaki boşluğun ortadan kalkması pek iç açıcı sonuçlar doğurmuyor. Sinema salonu seyircilerin kendinden geçtiği, kendilerini filme kaptırdıkları bir huzur mekanı olmaktan çıkıp yüzleşmelerin meydana geldiği, sınırların allak bullak olduğu bir mekan artık. Bu bağlamda sinema salonu, hayallerin gerçek olduğu bir mabet gibi sunuluşunun ardından seyircilerin beklediklerini bulamadıkları, oyuncularla seyircilerin birbirine düştüğü bir yere dönüşüyor. Hayalle gerçeğin sınırında, huzursuz ve muğlak bir geçit oluveriyor salon.

En nihayetinde, Woody Allen'ın işleri çok da sarpa sarmadan tekrar eski düzenine döndürdüğünü düşünersek, mekanın eski huzuruna kavuştuğunu söyleyebiliriz. Filmin sonunda aynı en baştaki gibi karakterler filmin içinde, oyuncular Hollywood'da ve Cecilia da seyirci koltuğunda kalıyor.

Mehmet Taner Demir

Intervista - "Bir Fellini Filmi" sinefil

Bir nevi Fellini belgeseli olan *Röportaj(Intervista,1987)* yönetmenin tek otobiyografik eseri olmasa da Fellini'nin otobiyografik anlatımını en doğrudan sergilediği filmi. Kendi eyimiyle *Röportaj(Intervista,1987)*'yı, Fellini'nin bir arkadaşıyla sohbet edercesine çekiyor. Ancak bu otobiyografik anlatımda da Fellini filmlerinin büyüleyici kendini koruyor.

Film, Fellini ve ekibinin sabaha karşı çekim alanına gelmesiyle başlıyor. Daha hava bile aydınlanmadan, ekipmanlarla ve kalabalık kadrosuyla set oluşturuluyor ve çekim başlıyor. Çekimin gerçekleştiği yer ise elbette Fellini'nin bir çok filmine ev sahibi olmuş, İtalya'nın "film şehri" Cinecittà. Hem de bu kez hem filmin stüdyosu hem de hikayenin geçtiği mekan olarak karşımıza çıkıyor. Fellini ile pek çok filmde birlikte çalışmış ekibi ise bu kez aynı zamanda filmin karakterleri. Fellini'nin efsane görüntü yönetmeni Tonino Delli Colli'den, yardımcı yönetmen Maurizio Mein'e kadar Fellini'nin emektarları bu kez bizzat kamera önüne geçiyor.

Fantastik "Belgesel"

Hikaye Fellini'nin anıları ile şekilleniyor. Cinecittà'ya ilk adım attığı günden beri orada yaşadıkları seyircinin gözü önünde tekrar canlanıyor, canlandıkça film daha da renkleniyor daha da "Fellini filmi" haline geliyor. *Röportaj(Intervista,1987)* bir yandan yönetmenin diğer tüm filmleri gibi olağanüstü ve şiirsel anlatımı benimserken diğer yandan röportajlarla belgesel havasını koruyor. Ve tüm bu anıların gerçekleştiği yer başlıbaşına olağanüstü bir dünya, Cinecittà.

Film, yalnızca Fellini'yi ya da Fellini sinemasını değil aynı zamanda bir sinema filminin nasıl çekildiğini, gerçek bir set ortamının nasıl olduğunu da anlatıyor; tabi Fellini'nin kendine has tarzıyla. Ekibin koşturmaları, set ilişkileri, yaşanan krizler... Gördüğümüz her şey gerçek bir film setinden perdeye yansımış gibi. Fellini bizi herhangi bir filminin çekimlerine davet etmişcesine dolaşıyoruz setin içinde.

Atmosfer yaratımında belki de sinema tarihinin en başarılı yönetmenlerinden birisidir Fellini. *Röportaj(Intervista,1987)* tam anlamıyla Fellini'nin kafasının içinde geçiyor. Geri kalanında ise yönetmenin kafasının içindekileri perdeye nasıl yansıttığına, seyirciye nasıl aktardığına şahit oluyoruz.

Filmin nostaljik atmosferini Fellini'nin yalnızca anıları değil, aynı zamanda filmde sıkça karşımıza çıkan eski filmlerinin yıldızları da oluşturuyor. Gerek bambaşka karakterler, gerekse bizzat kendileri olarak bir kez daha Fellini'nin kamerası önünde arz-ı endam ediyorlar. Fellini'nin Marcello Mastroianni ve Anita Ekberg ile birlikte *Tatlı Hayat(La Dolce Vita,1960)*'yı izledikleri sahne ise filmdeki geçmişe özlem duygusunun ön plana çıktığı bölüm. Fellini'nin de film boyunca belli belirsiz bir melankoli duygusu taşıdığını söylemek mümkün. *Röportaj(Intervista,1987)* yönetmenin hem kendi geçmişine, hem ekibine, hem de sinemaya bir saygı duruşu.

Fellini İçinde Fellini

Röportaj(Intervista,1987) hikayesi ve atmosferiyle bize film içinde film izletiyor; ama buna "film içinde film" demek yetersiz de kalıyor aslında. Fellini, bize film içinde bambaşka bir dünyanın kapılarını açıyor. *Röportaj(Intervista,1987)*'nin, -Fellini sinemasının ötesinde hem kendi hayatına hem de filmlerini yaratım sürecine dair hikayeler sunmasıyla- özellikle Fellini tutkunları için özel bir yeri olduğu söylenebilir. Seyircisine bir filminden fazlasını vaat ediyor, "film içinde sinema"!

Serhad Mutlu

Dizi Kuşağı: Boardwalk Empire



Amerika'da bir laf vardır: "New Jersey'in suyuna değen iflah olmaz" derler. Bu bölgede geçen dizilerden (*Sopranos*, *House* ve hatta *Batman*) anladığımız kadarıyla New Jersey'den memur kafalı adam çıkmıyor. *Boardwalk Empire*'de da ana karakterimiz Enoch Malachi 'Nucky' Thompson (Steve Buscemi) sadece Atlantic City'nin hazinesinden sorumlu kişi gibi dursa da ona otellerde kalıp, caz kulüplerine gitme ve o zaman için lüks olan arabalara binme imkanını veren asıl gelir kaynağı şehirdeki suç örgütünün başı olmasıdır. İçki yasağı ilan edilmiştir ancak insanlar hala içkiye ulaşmak istemektedirler. Bu durumu fırsata çevirmek isteyenlerse pek tabii kanun dışı adamlar olacaktır. Böyle bir dönemde yaşayan insanları ve onların hayatlarını anlatan *Boardwalk Empire* son yılların en büyük yapımlarından. Hem yapımcıları büyük isimler (Mark Wahlberg, Martin Scorsese, Terence Winter), hem kadrosunda büyük isimler var hem de büyük bütçesi sette küçük bir şehir

kurmalarına imkan vermiş. HBO'nun bir diğer dönem dizisi *Romè*'de da kostümlere ve mekanlara "doğru" hissetsinler, insanları geçmişe tanık olduklarına inandırıyorlar diye büyük bir önem verilmişti ve dizinin bir kaç filmin bütçesine denk bir yapım masrafı olmuştu. Bu dizi de farklı değil; seyirciyi hikayeye sokmak için çok ciddi bir emek sarfedilmiş. Karşılığını da aldılar ve ilk bölümü 7 milyondan fazla kişi tarafından izlenerek bir rekor kırdı.

1920'lerde geçen dizi sadece içki kaçakçılığından ve mafya hesaplaşmalarından bahsetmiyor. *Baba 2* (*Godfather II* 1974)'de de izlediğimiz gibi ABD'deki organize suç örgütlerinin temeli bu dönemde atılmış ve içki yasağı bu örgütlerin serpilmelerini sağlayan olay olmuş. Daha sonraları Mafya'yla çok uğraşması gereken devlet ancak 1990'lara gelindiğinde mücadeleyi kazanmaya yaklaşabilecekti. *Boardwalk Empire*'de da seyirciyi asıl etkileyen insanların karakterleri ve diğer insanlarla ilişkileri. Suç hakkında bir belgesel izlemiyorsunuz ama, bu insanlar o kadar gerçek olduklarını hissettiriyor ki insanın değişmediğini sadece zamanın ve mekanın insan hayatında suni bir fark yarattığını düşünmemek elde değil. Her diyalog anlamlı, etrafta koşup "Akıllı ol!" diye bağırıyorlar. Zaman geçirmeye yönelik bir sahne yok, boş bir karakter karşımıza çıkmıyor. Sadece dramdan veya bir saatlik bir gözyaşı furyasından ibaret de değil. Oldukça



eğlenceli diyaloglar ve komik durumlar var. Birkaç bölüm izledikten sonra karakterler arkadaşınız gibi oluyor ve onlara olan şeyleri gerçekten önemseye başlıyorsunuz. Dönemin sosyal yapısı, meseleleri ve gelişmeleri belki kısa ama başarılı bir şekilde gösteriliyor. Tek eleştirilebilecek yönü her bölümü bitirdikten sonra küçük çaplı bir tarih araştırması yapmak zorunda bırakması oluyor.



İçki yasağı, 1. Dünya Savaşı sırasında kadınların toplumda güç kazanmaya başlamasıyla ATL adlı örgütün siyasi bir öneme sahip olması sonucu tartışılmaya başlanmıştır. 1920 yılında “toplumdaki ahlaksızlığın ve yozlaşmasının önüne geçilmesi için” uygulanmaya başlanan yasak, tarihteki her içki yasağı gibi etkili bir biçimde denetlenemediği için 13 yıl sonra kaldırılmıştır. Yasaktan sorumlu federal büro, tıpkı günümüzün finans piyasasında yaşandığı gibi yeterli bütçesi olmadığından, ülke çapında organize olmuş kaçakçılık örgütlerinin yasadışı faaliyetlerinin önüne geçememiştir. Rüşvet, haraç, içki kaçakçılığı, hırsızlık ve cinayet gibi çok çeşitli suçların işlenmesine yol açan bu yasak döneminden suç örgütleri de faydalanmış ve Johnny Torrio, Arnold Rothstein ve Al Capone (ilk bölümde kendisinin oldukça genç bir halini görüyoruz) gibi ünlü gangsterlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. *Boardwalk Empire*’de bu karakterlerin gelişimine tanık olma fırsatımız oluyor. Nucky de başlarda part-time suç adamı olsa da zaman geçtikçe tam bir mafya babası haline geliyor, karakteri gittikçe karanlıklaşıyor ve istemediği şeyler yapmak zorunda kalıyor.

Karakterlerin göçmen kimliği, aileleri, dinleri, ırkları, sosyal statüleri, hayalleri ve istekleri, işleri, geçmişleri, bütün toplumu etkileyen ya da bir anda bulundukları yerde gelişen olaylar hayatlarına, sel sularının bir ağaç dalına yaptığı gibi sürükleyici bir yön veriyor. Diziye de bu yüzden bir acıcılık hakim. Olayların, diyalogların tam anlaşılmadığı yerler olsa bile sıkılmak mümkün değil çünkü her sahne ilgi çekici olmayı başarabiliyor. Dizideki aforizmalar da hayat dersi niteliğinde. Hikaye, Nelson Johnson’ın “*Boardwalk Empire: The Birth, High Times, and Corruption of Atlantic City*” isimli kitabından aktarılmış. Şimdiye kadar 12 Emmy (Mad Men’in bu ödüldeki tekeli bile bozdu) ve bir de Golden Globe ödülü var. Dizi yayınlanmaya başladığı anda yeni bir sezon için anlaşma yapıldı ve aynı olay ikinci ve üçüncü sezon yayın başlangıcında yine yaşandı. *Boardwalk Empire* bütün bu sebeplerden son zamanlarda izlediğim en etkileyici dizilerden biri oldu. Bir saatliğine kendi hayatından uzaklaşıp, hareketli bir döneme ve heyecanlı hayatlar süren karakterlerin yanına gitmek isteyenler için biçilmiş kaftan. Son olarak sözü 1933’te yasağı kaldıran dönemin başkanı Franklin D. Roosevelt’e bırakıyorum: «What America needs now is a drink!»

Dorukhan Aksoy

Gölgede Kalanlar: The Spirit of the Beehive

İspanya İç Savaşı'nın hemen sonrasına denk gelen 1940 yılında geçen *Arı Kovanının Rubu* (*The Spirit of the Beehive*, 1973) faşizmin ağırlığının kendini iyiden iyiye hissettirdiği bir kasabada yaşayan, Ana adlı 6 yaşındaki bir kız çocuğunun korkularla, merakla, hayallerle ve hüznle dolu dünyasına doğru bir yolculuğa çıkarıyor. İzlediği Frankenstein filminin etkisinde kalan Ana, filmdeki canavarı aklından bir türlü çıkaramaz. Ablası Isabel ona canavarın ölmediğini, bir ruh olarak yaşamaya devam ettiğini söylemesinin ardından onu aramaya başlar.



Oldukça esrarengiz bir hava taşıyan film, izleyiciyi şaşırtan 'tuhaf' sahneler, anlamları muğlak metaforlar içeriyor. Bu sayede Franco dönemine dair inceliklerle gizlenmiş, üstü kapalı yorumlarda bulunuyor. Filmde sık sık karşımıza çıkan arı kovanlarını faşizmle ilişkilendirmek mümkün. Ana'nın babası arıcılıkla uğraşıyor ve verimlerini arttırmak, düzenli ve disiplinli çalışmalarını sağlamak için camdan yapay bir kovan dizayn ediyor. Doğal olmayan yollarla hapsedilmiş, dışarıyla iletişimi kesilmiş, özgürlüğü elinden alınan, sömürülen arılar İspanya halkını andırıyor.

Ana çocuksu masumiyetiyle, aslında çirkin görünümlü bir katil olan ve insanların kaçtığı Frankenstein'in canavarına yönelik özel bir ilgi duyuyor ve onunla iletişime geçmek istiyor. Canavar, faşizmin yok etmek amacıyla ötekileştirdiği ve dışladığı insanların bir sembolü görülebilir. Ana onu bulmak amacıyla, ablasının canavarın ruhunun yaşadığını iddia ettiği geniş kurak toprakların arasında terk edilmiş, izole bir ahıra birkaç kere ziyaretlerde bulunuyor.

Ziyaretçilerin birinde yaralı bir gerilla ile karşılaşılıyor ve onu canavarın ruhu olarak görüyor. Ona elmasını uzatıyor, babasından aşırıldığı paltoyu veriyor ve onla arkadaş oluyor. Ana'nın davranışları üzerinden, sindirilmiş, yalnız bırakılmış İspanyolların egemen ideolojinin etkisine girmemiş çocukça bir saflığa ihtiyaç duyduğu yorumu da yapılabilir.

Sıcak renklerin hakim olduğu etkileyici bir görselliğe sahip filmin her karesi birer resim gibi işlenmiş. Gaz lambasının sarı ışığı, şömine ateşi, sarı bal peteği şeklindeki pencerelerden gelen ışık gibi unsurlar filmin büyüğü, şiirsel atmosferine katkı sağlıyor. Bu şiirselliğin içinde, seyirci olarak biz de Ana gibi gördüğümüz şeyleri tam olarak çözemiyoruz, fakat hislerimizle, sezgilerimizle temas edebiliyoruz. Filmin, görünenin ötesine vurgu yapan bir tarafı da var. Ana'nın gözünü yanan alevlere dikmesi, merakla incelediği arı kovanı ya da gökyüzüne bakıp Frankenstein'in ruhunu çağırmasının doğaüstü, mistik hatta düşsel çağrışımları var. Bunları baskı dönemindeki gerçeklikten kopuş olarak yorumlamak yerine; gizli kalan anlamlara, eksikliği duyulanlara atıfta bulunulduğunu düşünüyorum. Ana'nın pencereyi açıp çağırdığı ruh; İspanya'nın iç savaşta kaybettikleri ruhunun geri çağırılması anlamına geliyor. Filmin 1970'lerin ilk yarısında Franco rejiminin zayıflayıp, çözülmeye doğru gittiği bir tarihte çekilmiş olduğunu da göz önüne alırsak bu özellikler daha da anlam kazanıyor.

Bunun gibi duygusal ve şiirsel yönü kuvvetli, kaba bir sembolizmden uzak, çağrışımlara dayalı politik filmler sinema tarihinde çok sık karşımıza çıkmıyor. Olağanüstü güzellikte görüntülere sahip bu filmin görüntü yönetmenin filmin çekimleri sırasında görme yetisini günden güne kaybetmesi ve kör kaldıktan sonra da intihar etmesi filmi ilginç kılan başka bir yönü. Belki de adı pek de duyulmamış, sadece birkaç film çekmiş bir yönetmenden geldiği için hak ettiği ilgiyi görememiş, belli başlı klasiklerin arasına girememiş bu filmin hakkını teslim etmek için izlemek gerekiyor.

Can Önalın

Filmekiminin Ardından



Geçtiğimiz Filmekimi gösterim programında yer alan *Aşk* (Amour, 2012), usta yönetmen Michael Haneke'nin Cannes Film Festivali'nde ikinci kez Altın Palmiye'yi kucaklayışını sağlamasının yanı sıra yönetmenin kusursuz süregelen filmografisini bir adım daha öteye taşıması ve ele aldığı konuların farkına rağmen filmlerinin tutarlılığını koruduğunun göstergesi olduğundan yönetmenin diğer değerli eserlerinin yanında yerini alıyor.



Her filminde insanı insan yapan değerlere karşı izleyicilerin genelde saldırı olarak nitelediği ancak kamerasında gerçeğin aynesi haline gelmiş görece negatif tenkitlerden yola çıkan Haneke'nin, bunu yaparken genelde seyircinin ilk andan itibaren rahatsız olmasını istemesine karşın son filminde hazırlık sürecini diğer filmlerine oranla daha uzun tutuşu, filmin geleceğine yapılmış büyük bir yatırım olarak çıkıyor karşımıza ki filmin özel konumunun sadece bundan kaynaklanmadığını da belirtmek gerek. Öncelikle filmin ismi henüz filmi izlememiş olanların benliğinde yarattığı sorularla merak uyandırıyor. Fakat her filminde insanların sorunsuz görünen/gösterilen hayatlarını, genelde toplumun üst düzeyinde yer alan insanların sapkınlıklarını ve dolayısıyla trajedilerini konu edinen usta yönetmen, bu filminde de auteur kimliğini korumuş ve ön planında aşk olan ancak asıl hikayenin bu kisve altında şekillendiği insanlığa, yaşlılığa, sevgiye ve her daim karşılıklı saygı ile hoşgörüye ithafen çizdiği ancak bunları toz pembe bir düste değil, yaşamın sert yüzünde kotaran bir *Aşk* panoramasıyla çıkıyor karşımıza.

Filmin başarısının bu denli büyük oluşunun altında yatan en büyük sebeplerden

biri olan, Haneke'nin yapmayı çok sevdiği, izleyicinin zayıflığından güç alarak onun benliğinde daha acımasız yaralar açma uğraşı bu filmde daha da derinlere iniyor. Öyle ki bu filmin, yönetmenin diğer filmlerine kıyasla dokunaklı olabilecek yapısı, Haneke filmlerinin sert mizacına tezat oluşturmayıp aksine izleyicinin daha da zayıflamasını sağlarken seyircinin yıkılması zor tabularını daha kolay ve zorbalıkla yerle bir etmesine olanak tanıyor.

Hayatlarının son demlerini yaşamakta olan ve yalnızlıklarını sadece birbirleriyle paylaşabilen yaşlı çiftin ortak olduğumuz hayatlarının, kadının felç geçirdikten sonra bir anda çok farklı bir mahiyette seyretmesi ve bunun aynı zamanda filmin senaristi de olan Haneke'nin önderliğinde, başrol oyuncular Jean-Louis Trintignant ile Emmanuelle Riva'nın muhteşem oyunculukları ve birkaç sahne de olsa Isabelle Huppert'in yardımıyla filmin neredeyse tamamında iki kişi arasında, tek mekanda ve Schubert'in besteleriyle kademe kademe harikulade verilmiş bir sona yaklaşım şeklinde okunuşu, filmin yapılış amacının en güzel özeti denebilir.

Sinemanın en keskin dönüşümlerinden birine sahne olan *Aşk* (Amour, 2012), melodramatik bir çıkış noktasından insan doğasının her zaman takındığı bencil tavırla birleşen sevginin en yoğun hali olan aşkın yavaş yavaş filmin sonunu hazırlayışı ve bu keskin dönüşü filmin tamamına yedirişyle beklenen finali seyirciye sunarken Haneke de filmini akıllarda soru işareti bırakmayacak şekilde, Trintignant'ın karakteri Georges'un güvercinle olan ilişkisi misali sonlandırmış oluyor.

Yedinci sanatın gücünü ve onunla neler yapılabileceğini bizlere bir kez daha gösteren Haneke'nin, Schubert ezgileriyle bezeli son filmi *Aşk* gerek etkileyici senaryosu gerekse rejisi ve oyunculuklarıyla bu senenin kuşkusuz en değerli cevherlerinden.

Serkan Küpeli

Filmekimi'nde bir belgesel: *Cennetteki Çöplük* (2012). Alışık olmadığımız tür bir *Fatih Akın* filmi. Beş yıl önce *Yaşamın Kıyısında*'nın (Auf der anderen Seite, 2007) çekimleri için Çamburnu'na giden Fatih Akın, orada hiç de olmaması gereken bir manzara ile karşılaşır. O yeşilliğin içine bir çöplük yapıldığını tesadüf eseri denilebilecek bir şekilde öğrenen *Fatih Akın* bu olaya karşı çıkmak için, o dönemin Çevre Bakanı Osman Pepe ile görüşür; fakat Pepe'nin tavrı şu şekilde olur: "Sen ne uğraşıyorsun bu işlerle, git filmini çek!"(1). Sonrasında belgeselin çekimlerine başlanır ve Bünyamin Seyrekbasan'ın önemli katkılarıyla beş yıl süreyle süreci yansıtacak biçimde tamamlanır. Bünyamin Seyrekbasan'ın hikayesini paylaşmakta yarar var çünkü filmin büyük bir kısmını çeken amatör bir fotoğrafçı kendisi. Almanya'da yaşayan yönetmenin Trabzon'daki amatör ama başarı vadeden fotoğrafçısı, yerel halkın maruz kaldığı bu çevre felaketini anlatan belgeselde kameran olmayı başarır. Bu sayede dışarıdan bakan bir göz olmaktan öte birebir o sorunu yaşayan birinden sorunu izlemeye başlırsınız.



Trabzon'un Çamburnu köyünün hemen yanına 2007 yılında alınan bir karar ile bir çöplük yapılmaya başlanıyor. Bu çöplük, belgeselde de görebileceğimiz şekilde, oradaki köylülere ve doğaya çok büyük zararlar veren bir yer haline dönüyor kurulmaya başladığı andan itibaren. İmza kampanyaları, protestolara rağmen, çöplük oradan bir türlü kaldırılmıyor. Geçen beş sene zarfında yaşananlara rağmen, hala daha çöplüğün oradaki varlığını sürdürüyor olduğu gerçeği tüyler ürpertici. Çöp sularının yeraltı sularına karışması, suların hastalanıp hastaneye kaldırılanların artması, denize girmeye korkulması, solunan havadaki zehirli

gazın yarattıkları, çöplüğün verdiği zararların sadece bir kısmı. Belgesel bütün bu süreci olabildiğinde yalın bir şekilde, bütün süreci atlamadan göstererek yıkımı gözler önüne seriyor. Bünyamin Seyrekbasan'ın gün be gün yaptığı çekimler, Fatih Akın'ın yaptığı kurgu ve eklediği müzikler ve yapılan onca röportaj ile büyük bir emek sonucu oluşan film, beyaz perdeye yansıttıkları itibarıyla çok büyük bir önem taşıyor.

Çöp toplama alanının nasıl süreçlerden geçtiği, köylüler, mühendisler, belediye başkanı ve 'ilgili' kişilerle süreç içerisinde yapılan röportajlar ve köylünün günlük yaşamı belgeselin içinde birbirine karışıyor. Film, yeşile hasret kentli insanı, doğanın kalbinin attığı yere götürüyor ve doğanın kalbinin nasıl sökülmek istendiğine şahitlik ettiriyor. Özellikle bu şekilde belirtmenin nedeni, filmin bu olayı daha büyük bir kitleye duyurma imkanı vermesi ve olaya karşı toplumsal duyarlılığı tetiklemesi. Filmin gösterilmeye başlanmasından itibaren artan çöplüğün kaldırılmasına ilişkin imza ve destek kampanyaları ve yapılan eylemler bu anlamda *Cennetteki Çöplük*'ün ne kadar başarılı olduğunu gösteriyor.

65. Cannes Film Festivali'nde özel gösterimler bölümünde de gösterilen *Cennetteki Çöplük*, köylünün direnişini ve yaşadıklarını çok farklı kitlelere izleme imkânı sunarak, oradaki çöplüğün kokusunun Türkiye'nin birçok ilinden tutun, Cannes'a kadar götürmüştür. Filme adını veren ve filmin oluşmasını sağlayan (!) bu çöplük, doğaya saldırı niteliği taşıyan ve bilinçsiz ellerde zararı çok daha arttıran bu talihsiz durumun bir tablosudur.

Bu filmle iş artık sadece köylülerin mücadelesi olmaktan çıktı, çevreci ve duyarlı pek çok kişiyi harekete geçirdi. Bu yüzden sadece sanatın gücünü hatırlatması sebebiyle bile güçlü bir belgesel olan *Cennetteki Çöplük*, Filmekimi'nin güçlü filmlerinden biriydi. (1)<http://www.ntvmsnbc.com/id/25350520/>

Balacan Ayar

Acı(Pieta,2012), ünlü Koreli yönetmen Kim Kim Ki Duk'un Venedik Film Festivali'nde bu yıl Altın Aslan kazanan son filmi. Fiziksel acıyla ruhsal acının tüm boyutlarını ekrana taşıyan film, insan doğasının farklı bir yanını ön plana çıkarırken arka planda Hristiyan mitolojisine ait bazı sembolleri kullanıyor. Zira filme adını veren *Pieta*, kelimesi Hz. Meryem'in Hz. İsa'nın cesedine sarılıp ağladığı görüntüye verilen dini bir kelime. Bu kelime, Hristiyanlık'ta sonsuz acıyı ve çileyi betimlemekte de kullanılıyor ki filmin afişi de bu sembole atıfta bulunuyor.

Filmin başkahramanı Kang-do, sanayi bölgesindeki yoksul esnafın başına musallat olmuş bir sigorta şirketi için tahsilat yapan ve ödeyemeyen kişileri sakat bırakıp onlara hem fiziksel hem de ruhsal acılar yaşatan biri olarak seyirci karşısına çıkıyor. İfade-siz yüzünde hiçbir duygu bulunmayan bu adamı ona o gün kimden tahsilat yapması gerektiğini haber veren patronu dışında kimse aramıyor. Acıyı hayatının baş köşesine koyan Kang-do, hikayenin ilk statüko kısmında insanlıktan pek de nasibini almamış, kimseyle iletişim kurmayan biri olarak canlandırılıyor. Her dükkanda insanlara çığlıklar attırarak acılar yaşatırken sakat ve işsiz kalan bu insanların hayatının nasıl bir drama dönüştüğünü görmüyor bile. Hayatında sevgisizliği acıyla bastıran Kang-do, evde bile bıçak talimi yapıyor ve tavuğu elleriyle kesiyor. Ancak çok geçmeden annesi iddia eden bir kadın ortaya çıkıyor ve o an, statüko kırılmaya başlıyor. İlk başlarda bu kadına inanmasa da kadının samimiyeti ve şefkati karşısında daha fazla dayanamıyor. Bu kadının hayatına girmesiyle insani yanını keşfeden Kang-do, önce etrafındaki bin bir türlü acıyı fark ediyor, ardından kaybetme korkusunu tadıyor ve bu kez onun çilesi başlıyor.

Filmde en çok dikkat çeken unsur, seyircinin Amerikan filmlerinde görmeye alıştığı siyah ve beyaz keskinliğiyle belirlenen

karakterlerin yerine, yaşadığı acılar neticesinde iyiyken kötüye, kötüyken iyiye dönüşebilen *insan* karakterlerin kullanılması.

Aslında Kang-do, annesine alışırken ünlü psikanalist Lacan'ın ortaya attığı basamakları takip ediyor. Onu ilk andan itibaren gölgesi gibi takip eden yabancı kadın ise gördükleri karşısında acı çekiyor. Oğlunun yaptıkları ve davranışları bir doğum sancısı gibi kadının canını yakıyor. Kang-do, annesi olduğunu iddia eden kadın ortaya çıktıktan kısa bir süre sonra Lacan'ın teorisindeki ismiyle *reel* periyodu yaşama başlıyor. Kafası oldukça karışık olan yeni doğmuş bir bebek hiçbir hissi olmayan Kang-do, etrafındaki dünyanın gerçeklerini ve gerekliliklerini kavramaktan aciz kalıyor ki onun bu reel dünyadaki hissizliği sebep olduğu acıları idrak edememesinin de bir sebebi olarak algılanabilir. Kangdo'nun bu "yabancı" kadına alışması zaman alıyor. Birdenbire ortaya çıkan ve onu sürekli takip eden, evinin kapısında yatan, kapısını sürekli çalan ve gittiği yerlerde onu hep takip eden bu kadına öncelikle inanmıyor.



Bir üst basamak olan *sanal* kısmın ilk halkasında Kang Do, annesine kötü davranmaya başlıyor. Annesinin bunca yıl sonra neden karşısında çıktığını anlamaya çalışıyor, hatta acı çektiği insanlara "aile" kavramı ile ilgili sorular soruyor, onları annesinin önünde küçük düşürüyor ve tüm "annelere", annelik kavramına karşı içinde biriken nefretini kusuyor. Kendi annesine tecavüz etmeye yeltendiği sahne ise bu aşamanın sonu olarak kabullenebilir. Annesiyle cinsel olarak birlikte olamayacağını kabullenen Kang-do, bu kez annesi olduğunu iddia eden



bu kadını annesi olarak kabul ediyor ve onunla ilgili ideal bir dünya kurmaya başlıyor. Evini toparlıyor, annesiyle birlikte yemek istiyor ve cellatlıktan artık keyif almamaya başlıyor. Aileyi ve acıyı anlamaya başladığı yer; sakat bırakmaya gittiği bir adamın, yeni doğan çocuğuna daha fazla para götürebilmek için sakat kalmayı kabullenmesi olurken –Kang-do ilk kez birini sakat bırakmaktan vazgeçiyor– mutluluğu annesi ile geçirdiği zaman diliminde buluyor. Onu kaybettiğini sandığı an ise ve “yeniden doğum” undan önce sebep olduğu acılarla teker teker yüzleşmesine sebep oluyor. Dilencilige ittiği, tekerlekli sandalyeye mahkum ettiği karısı tarafından terk edilen, bir çadırdaki yaşamak zorunda kalan insanlarla yüzleşiyor Kang-do ve onlardan annesini serbest bırakmalarını diliyor.

Bazılarının intihar ettiğini duyuyor Kang-do ve tüm bu acılar onun içini acıtıyor. Ancak filmin sonunda tanık olduğu son keder, onun bu *sanal* dünyasını sona erdirirken onu gerçek anlamda bir insan yapıyor. Lacan’ın deyimiyle “babanın yasasını” kabulleniyor ve tüm insanlığın yaşadığı sembolik evrene giriyor.

Filmin ana kahramanı yeniden doğarken, seyirci aslında onun ilk adımlarına ve evreni keşfetme anlarına tanıklık ediyor. Doğumdan önce sebep olduğu kederler ve onun sonucunda hissettikleri ise filmin sonundaki gerçek son’a sebep oluyor. Kang-do, doğmadan önce işlediği günahlar için Hz. İsa gibi kendini feda etmek istiyor.

Kim Ki Duk, 2008 yılından 2011 yılına kadar 3 yıl ara vermişti ama geçen yıldan bu yana yoğun bir şekilde yaratıcılığını ekrana döküyor ve eskisinden daha *gerçek*, daha *insan* öyküler yazıyor. Hayatın içindeki ve tüm insanların yaşamak zorunda olduğu kavramları bazen rahatsız edici bir şekilde anlatsa da tüm insanlığın evrensel öyküsünü anlatıyor. Bunu yaparken de basit ama etkili bir sinema dili kullanıyor ve herkese sesleniyor.

Burag Peksezer

Brian de Palma'nın beş yıl aranın ardından çektiği *Tutku(Passion,2012)*, geçtiğimiz Filmekimi gösterim programının merak uyandıran yapımlarından biri oluşunun yanı sıra yönetmene de Venedik Film Festivali'nin kapılarının tekrar açılmasına olanak sağladı. Yönetmenin erkek egemen filmlerinden farklı; kadınları ve onların hırs, şehvet ve entrika dolu dünyalarını konu edinen filmlerinden olan *Tutku(Passion,2012)*, kutuplaşmaya da neden oldu.

Ağırlıklı olarak gerilim türünün özelliklerini taşıyan film, çok uluslu bir şirketin Almanya bürosunun başında bulunan şehvet düşkünü Christine (Rachel McAdams) ve onun başlarda ciddiye almadığı asistanı Isabelle (Noomi Rapace) arasında geçmesine rağmen hikayenin bazı bölümlerinde oyuna müdahil olan kimi yan karakterlerle de filmin görece sürprizli sonu/sonları desteklenmeye çalışılsa da çoğu kısımda bunun çok zorlama bir hal aldığı açıkça görülüyor. Çoğu kişi tarafından bir gerilim parodisi olarak görülen bu bölümlerin hikayenin tamamını kapladığı düşünülürse film, değersiz bir gerilim filminden saygı duruşu kisvesi altında çekilmiş vasat bir parodi filme dönüşüyor ki bu, film adına yapılabilecek en doğru ve olumlu yorumlardan bir tanesi olur. Nitekim De Palma'nın da amacının bu olduğu açık şekilde görülüyor filmde zira aksi, yönetmenin filmlerini merakla bekleyen hayranlarını çok daha fazla üzdi. Zaten Isabelle'in önemli kararlarının çoğunu genelde gece yarısı, ışısız ofiste çalışırken alması ve olayların geçtiği karikatürize mekanlar da bu savı destekler nitelikte.



De Palma'nın parodisini daha iyi irdeleyebilmek adına filmin içeriğinden biraz daha bahsetmek gerekiyor sanırım. Öncelikle kadınların hırs, şehvet ve entrikalarından beslenen filmin hiyerarşisine bir göz atmakta yarar var. İlk etapta parlak fikirleri ile kendini göstermeye çalışan Isabelle'i şirketin yeni ürünü için ortaya koyduğu reklam filmini patronu Christine'e sunarken buluyoruz. Bu ana kadar Christine onunla ve fikirleriyle pek ilgilenmese de bundan sonra yani Isabelle'in yeteneğinin ve ondan yararlanabileceğinin farkına vardıktan sonra onu yanında tutmaya çalışıyor. Aslında bir süre bunda başarılı olsa da olaya dahil edilen yan karakterlerden Isabelle'in yardımcısı ve en büyük destekçisi Dani ile Dirk'un telkinleriyle Isabelle kendisini kullanmaya çalışan patronundan uzaklaşmayı başarabiliyor. Filme daha geniş bir pencereden bakacak olursak Dani'nin Isabelle'e duyduğu ilgi dışındaki tüm yakınlaşmalar özünde insanların çıkarlarını barındırıyor. Dani'nin naif görünen duygularının da karşılık bulamadığında şeytani bir tavra bürünüşü, filmdeki hiçbir karakterin masum olmadığını gösteriyor ve önümüze bol femme fatale'li, çok fazla gideceği yer olmayan bu nedenle de oluşturulabilecek tüm alternatifleri gösteren, saygı duruşuyla parodi kavramlarının tamamen iç içe girdiği biraz da 'zorlama' bir kara film çıkıyor.

Senarist ve yönetmenliğini Alain Corneau'nun yaptığı 2010 yapımı *Aşk Suçu*'ndan uyarlanan film, senaryonun özgün versiyonuna ne denli sadık bilemesek de ne yazık ki bu haliyle, efektif kullanılan müzikleri ve olay örgüsünü gelişigüzel şekillendirmesiyle izleyeni çoğu zaman gereksiz heyecanlara itmesi ve onu sürekli şaşırtmaya çalışarak beğeni kazanmayı amaçlayan fakat çoğunda da başarısız olmuş ve temposunun filmin sonuna dek yükselmediği, seyircinin bıkmış olduğu oyunların yeniden göz önüne getirilmesinden çok bir şeyi maalesef olmayan, parodi kavramından seyirciyi soğutabilecek bir halde. Kısacası *Tutku(Passion,2012)*, beş yılın ardından birçok De Palma hayranını hüsrana uğratmış bir yapıt olarak yönetmenin filmografisindeki yerini almakta.

Serkan Küpeli

2012 Filmekimi'nin merakla beklenen hit filmleri arasında sıyrılan *Katil Joe* (*Killer Joe*, 2011) ensest, pedofili, cinayet gibi unsurlarla bezeli, çarpık bir aile yapısına ve ahlaka sahip ilginç karakterler barındıran, Texas'ın bağrından gelme bir modern western / kara komedi. Yönetmen koltuğundaki *Şeytan* (*The Exorcist*, 1973) filmiyle hatırladığımız William Friedkin, beğenilen *Katil Joe* senaryosunu güncel bir anlatım tarzı ile beyazperdeye aktarıyor. Ve sonuçta karşımıza eşine pek rastlanmayacak bir yapım çıkıyor. Tabii bir de "nevi şahsına münhasır katiller" listemize iddialı yeni bir isim ekleniyor.



Hikaye şöyle: Texas'ta annesiyle yaşayan genç uyuşturucu satıcısı Chris, kendini ödeyemeyeceği bir borcun içinde buluverir. Parayı denkleştirmek için tek şansı ailedeki herkesin nefret ettiği annesini öldürtüp onun hayat sigortasından yararlanmaktır. Chris konuyu babasına açar. Cinayeti gerçekleştirmesi için "Katil Joe" adıyla kiralık katil olarak da çalışan polis müfettişi Joe'yu tutarlar. Fakat Joe'nun bir şartı vardır: Chris'in henüz 12 yaşındaki kız kardeşi Dottie'den etkilenmiştir ve paradan kendi payı ona ödenene kadar Dottie'yle beraber olacaktır. Chris bu duruma dayanamamaktadır ama aptalın da biridir. Attığı her adımla kendini ve ailesini daha da dibe çekecektir.

Karakterler, filmi çekici kılan en önemli unsur. Coen'vari bir katil olan Joe bunların ilki olarak sayılabilir. Sakin, klas tavırları ve ipleri her zaman elinde bulundurmasıyla izleyiciyi yakalayan Joe, bacaklarının arasında tuttuğu tavuk butuna oral seks yaptıran pedofil bir katil için fazlasıyla başarılı bir özdeşleşme objesi... Ya Chris? Herhalde düpedüz komedi olmayan bir filmde karşınıza çıkabilecek en ahmak karakterdir. Üstelik kız kardeşinden hoşlanıyor. Baba? Cahil, umursamaz bir Amerikan güneylisi. Karısının onu aldattığını öğrendiğinde yaptığı tek şey boğuk sesiyle "Sharla? İyi misin?" diye sormak. Peki Sharla? Karavandan bozma evlerinin kapısını çıplak açıyor. Kocasını, onun eski karısının yeni eşiyle(!) aldatıyor. Son olarak Dottie ise kendine güvensiz, annesinin ölmesine "İyi fikir!" diyen, şiddet ve ölüm meraklısı bir ergen. İzleyicinin kendisine en yakın hissedeceği karakter herhalde cinayete kurban gitmesi istenen anne. Chris'in cinayeti haklı göstermek için sarf ettiği söz ise içler acısı ve gayet manidar: "Kime ne yararı var ki onun?!"

Ahlaki bir çöküntü içinde hâlâ en falsolu karakteri vasıtasıyla ailenin kutsallığından bahseden *Katil Joe*, bir anti-kahramanlar düellosu, toplum eleştirisi ve absürtlükler şöleni olarak algılanabilir. Filmekimi kapsamında keyifle izlenen film, özellikle Joe'yu canlandıran Matthew McConaughey'nin verdiği kariyerinin zirvesindeki performansla, genç oyuncu Juno Temple'in ortaya çıkardığı kırılğan ve çekici Dottie karakteriyle ve de eşi bulunmaz senaryosuyla izlenmeye değer olduğunu kanıtlıyor.

Gökçe Yüzgen

Psikoloji Topluluęu Seçkisi



•Filmlerin gösterim tarihleri aralık ayı içerisinde duyurulacaktır.

Yönetmen: Martin Scorsese

Senaryo: Paul Schrader

Oyuncular: Rober De Niro, Jodie Foster, Harvey Keitel

1976/ABD/İngilizce/113'

Martin Scorsese, senarist Paul Schrader ve başrolde Robert De Niro, 1975 yılında Travis Bickle ile beyazperdeye tarihinin en önemli karakter çalışmalarından birini kazandırır.

Travis Bickle Vietnam Savaşı'ndan yeni dönmüştür, uykusuzluk problemiyle başa çıkabilmek için taksicilik yapmaktadır. Varoluşçuluğun tanımındaki gibi "Dünyaya aniden atılmış" haldedir. Topluma yabancıdır Travis, arayış içindedir. Topluma adapte olmaya, diğerleri gibi normal olmaya çalışır, fakat başarısız olur. Çünkü insanların dünyasında bir uzaylıdır Travis. Palantine'in reklam kampanyası merkezi, bu durumun belirgin bir sembolüdür. Şeffaf duvarları sayesinde Travis'in gözlemine tamamen açık, fakat sınırları belirgindir. Diğer insanların onu görebildiğinden habersizce etrafında dolaşır merkezin. Betsy'yi (Cybill Shepherd) keşfeder ve "Tüm bu pisliğin ortasında bir melek gibi" görüldüğünü düşünür. Betsy için sınırları delip insanların dünyasına geçer Travis ve kendi yöntemiyle iletişim kurar Betsy'yle. Bir şekilde onu etkilemeyi başarır, fakat diğer insanlarla nasıl etkileşime geçmesi gerektiğini bilmeyen bir karakterdir Travis. İkinci buluşmalarında kendisi için gayet normal olan porno sinemasına götürür Betsy'yi. Betsy'nin sinemadan kalkıp gitmesini filme değil, Betsy'nin de diğerleri gibi sıradan bir insan olmasına bağlar Travis. Kendi ötekiliğinden habersizdir.

Toplumla etkileşime geçme çabası başarısız olunca, ondan tamamen kopmayı seçer. Varoluşuna yön verecek amaçlardan yoksun kalmıştır. Betsy'yi kaybettikten sonra Iris'le (Jodie Foster) tanışır. 12 yaşında hayat kadınlığı yapan bir kızdır Iris. Travis yeni bir amaca sahiptir artık. Kendisini dışlamış ve Iris'i oyuncaklarla oynaması gereken yaşta batağa sürüklemiş toplumdan intikam alacaktır. Şehirdeki tüm pislikleri temizleyen yağmurun kendisi olacaktır Travis. Hâlbuki Iris durumundan şikâyetçi değildir, Sport'un (Harvey Keitel) yanında güvende hissetmektedir kendini. Travis ise topluma yabancılığından dolayı durumu kabullenmek istemez, onun kendi doğru kavramı vardır. Topluma olan yabancılığı öfkeye dönüşmüştür artık.

Travis gibi bir karakterin yaratılmasında üç ismin büyük payı var: İlk senarist Paul Schrader. İlk özgün senaryosu olmasına rağmen, Fransız Yeni Dalgadan, özellikle de Robert Bresson'un *Pickpocket*(1956) filminden (*Pickpocket* da tıpkı Travis gibi topluma yabancılaşmış, toplumla tek etkileşimi hırsızlık yapmaktan ibaret olan bir başkaraktere sahiptir.) etkilenecek, Amerikan sinemasına yön verecek bir senaryo yazıyor. Yönetmen Martin Scorsese de atmosfer yaratmakta ve Travis'in yalnızlığını vurgulamakta çok başarılı oluyor. Kamera Travis telefonla konuşurken odağını kaybedip boş koridoru çekebiliyor mesela. Robert De Niro ise, sinema tarihinin en akılda kalıcı performanslarından birine imzasını atıyor. Travis'in çocuksu, yalnız ve boş bakan hallerini çok güçlü şekilde yansıtıyor. Özellikle ayna sahnesi sinema tarihinin en bilinen ve en çok gönderme yapılan sahnelerinin arasında yerini alıyor.

Son olarak atlanmaması gereken bir detay: Filmin müzikleri efsane film müziği bestecisi Bernard Herrmann tarafından bestelenmiştir. Filmin atmosferinin yaratılmasında Herrmann'ın müziklerinin payı çok büyük. *Taksi Şoförü*(*Taxi Driver*,1976)'ın müzikleri Herrmann'ın kaydettiği son eserdir ve Herrmann film gösterime girmeden birkaç gün önce hayata veda etmiştir.

Harun Yörük

Dogtooth

Yönetmen: Giorgos Lanthimos

Senaryo: Giorgos Lanthimos, Efthymis Filippou

Oyuncular: Christos Stergioglou, Michele Valley, Aggeliki Papolia

2009/Yunanisatan/Yunanca/94'

Dünyanız sadece evinizden ibaret olsaydı? Dünya görüşünüz, kelimelerinizin anlamı, yaşam alanınız, kıyafetleriniz, yiyecekleriniz, müzikleriniz, cinsel ihtiyaçlarınız ve geri kalan her şey anne babanızın kontrolü altında, bir başkasının sınırladığı bakış açısıyla sınırlı olsaydı? Onlar size “zombi” kelimesinin “küçük sarı bir çiçek” demek olduğunu söylerlerse artık küçük sarı bir çiçek gördüğünüzde “Bu zombi ne güzel kokuyor” diye düşünebilirsiniz. Çünkü dünyaya, dünyayı tanıyan insanların öğrettikleriyle anlam verirsiniz. Doğrular, yanlışlar, inanışlar, korkular, gerçekler en başta başkalarının kavramlarıdır ve sonradan sizin kavramlarınız haline gelir. Bizim kavramımız olmadan önce o kavramı bir test ederiz, diğer insanların kavramlarıyla karşılaştırırız, dış dünyadan benzer örnekler toplarız ve tüm bunlar aynı kavramı işaret ediyorsa artık o kavram için doğru diyebiliriz. Ancak filmdeki üç kardeşin durumu pek de öyle değil; anne babaları tarafından eve hapse olmuş durumdalar ve ev dışında bir dünya olduğunu bilmiyorlar. Filmdeki gibi dış dünyadan tamamen izole olmuş bir ortamda işler farklı yürüyor.

Film, seyirciyi mekanik bir sesle karşılıyor: yeni kelimeler öğreten bir bant kaydı. Bu mekanik, soğuk hava bembeyaz duvarlarla bütünleşiyor ve film boyunca evin dışından bir karakter olan Christina dışında kimsenin adının geçmemesiyle perçinleniyor. Kurallar sadece fiziksel hayatta değil konuşma yapısında da hemen fark ediliyor. Ev halkı istekleri, dilekleri açıkça anlatan uzun uzun ve kurallı cümleler kuruyor; herkes kendisini en doğrudan şekilde ifade ediyor, iki anlamlılığa izin verilmiyor. Yalandan mümkün oldukça uzak duruluyor ve herkes birbirinin dürüst olduğunu varsayarak birbirlerinin sözlerine koşulsuz inanıyor. Bu kadar mekanik ve duygusallıktan uzak bir filmde soundtrack kullanılmaması da hiç şaşırtıcı değil. Duygusuzluğun en çok gözümüze sokulduğu sahnelerse seks sahneleri. Baba tarafından, sadece cinsel ihtiyaçlar doyurulsun diye dayatılan ve kimi yerlerde ensest ilişkiye uzanan sahnelerden bahsediyoruz. Oğlun seks sahneleri dışındaki sahnelerde ise tatmin olma ve özellikle seks partnerini bir araç olarak görme kavramları ön planda.

Köpek eğitiminin anlatıldığı sahneyle film büyük ölçüde paralel. Her köpek ona nasıl davranacağını göstermesini bekliyor derken bu ebeveynlerin çocukların yetiştirilmesindeki fikirlerinin temelini anlıyoruz; yani anne babanın görevi bu yolla onlara karakterini geliştirmesinde yardımcı olmaktan öte bizzat bu karakteri oluşturmak. Bu karakterse anne babanın hayalinde sahibine saygı duyup emirlerine uyan bir bekçi köpeği. Ne yazık ki burada çocuklar bekçi köpeğinden de fazlası olup birer robot haline geliyorlar. Tıpkı eğitilmiş bir köpek gibi çocuklar da yarışlara, oyunlara tabi tutulur. Yarışlar, çocukları hep en iyi olmaya çalışmaya ve dolayısıyla en iyi olma hırsına iter; çünkü kural bellidir: “hak eden alır.” Bu acımasız ortamdan bir kaçış yolu gibi görünebilecek tek yer “dışarı”dır. Ancak, “içeri”nin güvenli olduğu her fırsatta ima edilerek veya doğrudan vurgulanarak içerde kalmanın en iyi seçenek olduğu çocuklara dayatılır. Anne baba bir şekilde çocuklarının onlardan uzaklaşmalarını istemezler. Aslında durum görüldüğü kadar masum değil. Anne baba egemenliğinin ve onların tek güç haline gelmesinin ne demek olduğunu en çarpıcı şekilde görüyoruz bu filmde. İnsanın kendi doğrularının olmamasının nasıl bir şey olabileceğini hayal ediyoruz. Ama bu düzen çocukların, ailelerinin istediği gibi birer birey olmalarına yeter mi?

Elif Gökçe

Ayrıca
Kasım ve Aralık aylarında
Merkez’de

Karikatür ve Mizah Kulübü-Kemal Sunal Filmleri

Kapıcılar Kralı -14 Kasım Çarşamba 16:00
Propaganda -16 Kasım Cuma 18:00

BÜSOS-Kol Düğmeleri

Hunger -19 Aralık Çarşamba 18:00
Sessiz Ölüm -21 Aralık Cuma 18:00

sinefil

yeni yazarlarını arıyor!

Eğer siz de Sinefil'de
yazmak istiyorsanız, izlediğiniz
herhangi bir filmle ilgili yazacağınız deneme
yazısını editörümüzün
e-mail adresine yollayın.

hamit.ozonur@gmail.com